التفكير في مستقبل الكتاب التونسي

لا يمكن للمتابع الموضوعيّ لحركة النشر ببلادنا أن لا يتفطّن للوضعية التي آل إليها الكتاب التونسي على صعيد الطباعة والنشر والتوزيع. فبعد إفلاس الدّار التونسية للنشر وتصفيتها وإفلاس الشركة التونسية للتوزيع إنعدمت تماما ببلادنا الدور الحكومية المعنية بقطاع النشر وبقيت دار واحدة ليبية ـ تونسية هي الدار العربية للكتاب التي يبدو أنها هي الأخرى تعاني من بعض الصعوبات.

بعض المهتمين بالشأن الإقتصادي الذي لا يرون من السوق إلا وجهها الاستهلاكي البشع يعتبرون أن التفويت في المطلق في المؤسسات العمومية وخوصصتها هو الدواء الناجع، لكن هل يستقيم هذا المسعى بالنسبة للكتاب، خصوصا أن دور الدولة أساسي في الحفاظ عليه ؟

وبالرغم من التطور الهائل الذي شهدته وسائل الاتصال الحديثة فإن ذلك لم يمنع الكتاب من الحفاظ على مكانته التقليدية التي تتدعم كل لحظة وباستثناء دور نشر لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة التي بإمكانها الصمود لإمكانياتها المالية المعروفة فإن بقية الدور المعنية بنشر الكتاب لا يمكنها الصمود أمام تراجع الدولة عن دعم الكتاب، حتى ما يمكن أن نسميه دعما ممثلا في صيغة التوصية بالنشر التي كانت تعتمدها وزارة الثقافة لتشجيع الكتاب التونسي اعتبرت في فترة ما من قبل دور النشر شرطا أساسيا لطبع الكتاب. فترى المؤلف ساعيا من جهة إلى أخرى مستقصيا عن أسماء أفراد اللجان علّه يظفر بتلك التوصية الشهيرة.

وبالمناسبة لا نفشي سرا إذا قلنا إن عديد دور النشر القائمة تستغل الكتّاب والمؤلفين استغلالا فاحشا بل إن بعضها يفرض على المؤلف اقتناء كمية من كتابه بعد طبعه (هكذا) وتلك إحدى بنود العقد إن وجد بطبيعة الحال !

بعض الناشرين يدركون جيدا وضعية الكتاب ومصاعب توزيعه فلا يوقعون عقودا مع المؤلفين وعندما يحين وقت المطالبة بحقوق التأليف تتفاقم المشاكل وتنعدم الحجج القانونية لانعدام العقد ويتم تعويضها بالشتائم العلنية والتشهير بتلك الدار أو هذه.

وهناك عديد الكتّاب المعروفين الذين تقاضوا بعد مدّة من نشر كتبهم مبالغ زهيدة ومضحكة من دور النشر التي تكفلت بعملية الترويج.

وقد برزت في السنوات الأخيرة ظاهرة أخرى خطيرة تتمثل في تقديم البعض لنفسه كناشر فيتسلم المخطوطات ويطبعها دون عقود تذكر ويوزعها ولا يسلم شيئا للمؤلفين.

ولا وجود لضوابط تحكم العملية برمتها فمن لحظة الإدعاء بأنه ناشر، وهنا الجانب القانوني له دوره إلى لحظة الإعتقاد في ذلك ووقوع الكثيرين في فخ الناشر الوهمي.

من سيقاضي من في هذه الحالة ؟

بعض الكتّاب وهم قلة أسس دار نشر خاصة به لا تطبع إلا كتبه. فهل هذا هو الحل الأمثل ؟

نعتقد في وجوب التفكير الجدّي في مستقبل الكتاب التونسي (طباعة، ونشرا وتوزيعا وحقوقا) ولم لا إعادة النظر في طرق دعمه وتيسير مسالك توزيعه على النطاق العربي وذاك أضعف الإيمان !!

وجوب التفكير الجدّي في مستقبل الكتاب التونسي (طباعة ونشرا وتوزيعا وحقوقا) ولم لا إعادة النظر في طرق دعمه وتيسير مسالك توزيعه على النطاق العربي وذاك أضعف الإيمان.

المسار

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح العربي

(رؤى ومواقف)

بمشاركة :

حافظ الجديدي

رياض موسى سكران

عبد اللّه أبوهيف

أحمد الماجد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فنّ الممثل

بين العشق والإغتراب

حافظ الجديدي*

قد يبدو هذا العنوان ملغزا الى حد ما : فن الممثل كسلوك فني اجتماعي يكون في نفس الوقت، من زاوية نظر المشاهد موضوع اغتراب واستلاب (الاغتراب داخل شخصية مركبة والاستلاب الحاصل، مثلا، من تضمين خوار قها ومساوئ طباعها) او موضوع متعة وفتنة. فقد يرى البعض أنّه بالنسبة للمحترفين المولعين بهذا الفن قد تكون هذه المفارقة حسا واقعا يتلمسون وقعه في ذات جسدهم متى وهبوه بصدق لشخصياتهم وبالنسبة للبعض الاخر قد حصل أن يروا في هذه المفارقة مجرد وهم او خدعة يفرزها، في نهاية الامر، حذق صنعة التمثيل.

واذا أردنا أن نلخص القول، معتبرين دوما زاوية المتقبل للفرجة المسرحية، يمكن أن نفضي الى الثنائية التالية : فن التمثيل هو في آن موطن قسوة على النفس وتعبير مجرد على حرفية لا شائبة فيها. فننتهي بذلك الى تجسيد إشكالية هامّة تضعنا على قاب قوسين أو أدنى من الطرح الفلسفي والجمالي. والحال ان هذه الإشكالية قديمة نسبية اذا ما اعتبرنا اولى الاعمال التي تعرضت لها ونقصد بذلك مؤلف دوني ديــدرو"Paradoxe sur le comédien" لكن مع تطور هذا الفن وتعدد المدارس التي عنيت بالدور الرئيسي الذي يلعبه الممثل في بناء الفرجة المسرحية واعطائها خصوصياتها لا نجد في ربوعنا من تعرض، الى هذا الموضوع، بالدرس المعمق.

فلا الشهادات التي يدلي بها أحيانا بعض العاملين في القطاع والتي تبقى خاضعة لتجارب جدّ شخصية ولا الملاحظات التي تتخلل بعض الدراسات الأكاديمية قادرة، وحدها على استيفاء هذه الإشكالية حظها من الدرس لان ملاحظات الأكاديميين، عكس العاملين في القطاع، غالبا ما تفضي الى مساءلة جوانب الإشكالية المتصلة بالخطاب او المتضمنة فيه، أي الدلالات اللغوية دون سواها. إن جل هذه الاعمال، وان كانت مفيدة بالنسبة للمهتمين بالجانب النصي للفرجة المسرحية، تبقى، متى تعلق الامر بالممثل، لا بالشخصية، سطحية، تقريبية، هذا اذا ما لم يكتسيها الغموض.

ان موقعنا المتنزل بين التجربة (تمثيلا وكتابة واخراجا) والتنظير (تدريسا وبحثا) في الحقل الجامعي ونقدا وتقييما في الحقل الصحفي منذ اكثر من خمسة عشر سنة يهيئنا، نسبيا، لتدارس هذه الإشكالية والإلمام بجوانبها المتعددة باعتماد المبحث التالي : لغة الجسد عند الممثل وعلاقاتها التضمينية داخل الرباعي المتكون من الممثل والمؤلف والمخرج والمشاهد مع التاكيد ان مبحثنا هذا ينطلق من أطروحة نعتبرها جوهرية بالنسبة لموضوعنا، وهي ان نلمس في الممثل وعاءا حاملا لخيارات حسية وجمالية وإيديولوجية فلسفية هي خياراته وخيارات كل من المؤلف والمخرج وباث لها للمشاهد.

(*) كاتب ومخرج مسرحيّ تونسيّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1- الممثل والشخصية : علاقة أخذ وعطاء أم علاقة إخضاع واستلاب؟

قبل ان نسائل هذه الثنائية نود أن نزيل عن فعل التمثيل بعض الملابسات التي ألحقتها به الممارسات اللّغوية السائدة. كثيرة هي العبارات والاستعمالات الناتجة عن تأثير اللغة الفرنسية والتي يلجأ اليها المستعمل كلما تعلق الامر بالعلاقة القائمة بين الممثل والشخصية. يمكن ان نذكر منها بعض الامثلة لنؤكّد على الخلط القائم بين الممثل ككائن تاريخي ثابت والشخصية ككائن من ورق لا حياة له خارج خشبة المسرح : " دخل في جلد الشخصية متاعو " " تقمصو مليح"، اعطاه من روحو"، سكنها في ذاتو" الخ من العبارات المتداولة في الوسط المسرحي.

ان هذه العبارات تشير كلها الى نوع من الثنائية تكشف لنا عن سر تلك العلاقة الجدلية المعقدة التي تحصل بين الممثل والشخصية والتي تعبر في آخر الامر عن مناهج مختلفة في انشاء الشخصية وفي ذات الوقت عن اللبس الناتج، بالنسبة للمتقبل، عن هذه العملية : ويتجلى هذا اللبس في اللحظة الدرامية بحيث يستحيل على المتقبل ان يجزم، مدة الفعل الدرامي، ان كان الممثل هو الذي تملّك حقا بالشخصية او هي التي تملكت به وان يحدد بوضوح متى تتجلى ذاتية الممثل التاريخية ومتى تغيب لتتبلور ذاتية الشخصية الوهمية حتى انه في وسعنا ان نتساءل، في ذروة عطاء الممثل لها، ان لم تكن الشخصية هي التي تملّكت، في آخر الامر، جسد وروح الممثل ليكونا وعاءا لها.

فنلاحظ بالتالي ان هذه الثنائية (الممثل والشخصية ككائنين مستقلين) تتحول الى ازدواجية (الممثل والشخصية ككائنين مركبين) وتضع، في المطلق، ذات الممثل في حالة استلاب. يقول جان بيار رانقاري، في هذا الصدد :

"هذا الاستيلاب يزعج ويثير الإعجاب في آن فتقاليد التجربة المسرحية التي تعبّر اللغة عنها هنا (تجعل) عودتنا ان نتقبل الشخصية كوعي مستقل بذاته واحيانا كغلاف يجب ارتداءه، غلاف يتملك به الممثل ويعلن امتلاكه له واحيانا كرسم حدّد النص الدرامي ملامحه ولم يبق الا تلوينه مدة التمارين "[1].

ان اغلب المدارس النقدية تتّفق تقريبا على هذه القراءة للعلاقة القائمة بين الممثل والشخصية. وهنا تجدر الملاحظة ان اغلب النقاد عالجوا هذه المسألة من الجانب النظري الفلسفي، أي من خارج الممارسة الفعلية للفعل الدرامي. ولان هذه العلاقة جد معقدة ارتأينا ان نعالجها من زاوية اخرى ونسائل جانب الإخضاع ببُعْدَيْهِ المختلفين : اخضاع الممثل للشخصية وإعطائها خصوصياته أو اخضاع الشخصية للممثّل الى حد الاستيلاب.

ان لزوم الثلاثي : الشخصية- الممثل - المخرج يجعل من هذه المسألة امرا حتميا في كل تجربة مسرحية يفضي دوما الى مشاكل علائقية قد تنجر عنها أحيانا فرقعة هذا الثالوث. لكن ما يهمنا في علاقة الممثل بالمخرج هي حلقات العمل المشترك بينهما في تحويل الخرافة الدرامية الى فرجة حية واقعية تعتمد الخدعة المسرحية والتي تمرّ حتما ببناء الشخصيات وتأهيلها. وما يهمنا بالذات، في هذا المستوى ، هو نوعية الحوار الذي يلجأ اليه الممثل - أي ممثل - لمقاربة الشخصية وتطويع وسائل عمله (جسده وصوته) لتقمصها وكيف يعيش هو ذاته هذه المقاربة.

يوجد في نظرنا نوعين من الممثلين : ممثل لا يوظف في اللعبة المسرحية سوى مهارة ومعرفة تطبيقية une technique et un savoir faire اكتسباهما بفعل التجربة واستمراريتها بالاعتماد دوما على ميكانزمات مألوفة تمثل جملة من المقاييس او الرموز التي يرتكز عليها الحوار القائم بينه وبين

المخرج، ونوع ثان يكون فيه الممثل ممتلك لنفس المعرفة التطبيقية ونفس المهارة في التقمص لكنه يتميز، في تجربته المسرحية المتواصلة، بتوظيف إضافي لأبعاده الحسية والذهنية ككائن منخرط بوعيه ووجدانه في الكون.

فبالنسبة للأول تبقى علاقته بفن التمثيل في مستوى الحرفية البحتة، مهنة فنية لا محالة لكنه لا ينتظر منها سوى ما ننتظر عادة من كل المهن. وبالنسبة للثاني يكون التمثيل مهنة بلا شك لكن في نفس الوقت هو سلوك ومنهج ورؤية للكون والوجود وهذا يعني ان الممثل يشارك سائر الأفراد الفاعلة في التاريخ وعيهم بهموم الشرط البشري.

وان كان الفعل المسرحي كتجربة فنية في علاقة مباشرة مع الناس لا يترك أثرا هاما في حياة النوع الاول ما عدا الرضاء على النفس ونشوة النجاح وبعض من الربح كسائر المهن الاخرى فهو بالنسبة للنوع الثاني بمثابة المهنة الخطيرة جدا لان هذا الفعل يحتم عليه الدخول في نوع من الشراكة الحميمية مع مؤلف ومخرج لخوض تجربة هي في آن تجربة جمالية وفكرية ووجودية.

واذا اعتبرنا هذا التباين بين النوع الاول والثاني ستكون علاقة كل منهما بالشخصية علاقة مختلفة : فالاول يسوغ جسده وصوته ومخياله للشخصية وبالتالي لمنتج العمل تماما كأي أجير وان اختلفت المعطيات. وهنا تكمن الصيغة الأولى للاغتراب حيث لا تتخطى انتظارات الممثل كمردود لجهده وعطائه عتبة الرضاء- إرضاء المخرج والجمهور- والانتشاء نسبيا بالنجاح وهذا يعني الى حد انه عاش تجربة التقمص وكأن ذاته ووعيه غائبان عنه وقد تحدث كونستانتان ستانيسلافسكي عن هذه الحالة قائلا :

"سل أي ممثل كان بعد عرض هام عن احساسه وهو على الخشبة وماذا فعل بالضبط لن يقدر عن الاجابة لانه لم يكن له وعي بما كان يعيشه وهو كذلك غير قادر على تذكر المقاطع الهامة. كل ما يمكن ان يفيدك به هو انه كان في حالة نفسية مريحة وان علاقاته مع بقية الممثلين على الخشبة كانت ممتازة[2] .

وهذا يعني في النهاية ان الممثل ، مدة التقمص، يكون في حالة انفصام مع ذاته وغير قادر على خلق مسافة نقدية بينه وبين شخصيته وبدون أي وعي بخصال وعيوب شخصيته التي سرعان ما ينساها بمجرد التخلص من زيها وزينتها.

والعكس يكون بالنسبة للممثّل الذي وظف في وعي، مدة تقمصه الشخصية، صوته وجسده ووجدانه وبقي على حوار حسي وذهني مع شخصيته مع تضمين تصورات وقراءة المخرج لها وهذا يعني في النهاية انه اقام حوارا ثلاثيا : بينه وبين المؤلف والمخرج عبر الشخصية فيأتي أداؤه لها مثخنا بهذا المحور لتغيب السمات النفسية - الاجتماعية للممثّل وتصدر عنه سمات أخرى هي له وللشخصية والمخرج في آن مما يزيد في عمق التقمص وجماليته ويعطي للشخصية بعدها الانساني والاهم من ذلك هو هذا الشعور الخاص الذي يعتمل في نفس الممثل حال خروجه - الصعب والمضني - من متخيل الفرجة المسرحية وهو شعور يعرف بالتآلف والانصهار التام - osmose - في كينونة الذات البشرية التي تختزن لابعاد شتى منها الاسطوري والميتافيزيقي والتاريخي. ويصبح بذلك فن التمثيل سلوكا معرفيا باعتبار أن الشخصية ليست ذلك الكائن الاحادي البعد والذي تم ترميزه نهائيا في تجربة تقمصية ما يستحيل بعدها تقمصا آخر مغايرا وهذا ما يفسر الى حد سرّ رجوع بعض المخرجين لاعادة اخراج شخصيات دخلت في روبرتوار وذاكرة المسرح العالمي (الملكي لير، اوتيلو، انطيقون، كليقيلا الخ). ونذكر في هذا الصدد ما كتبته الباحثة آن

اوبارسفالد عن الشخصية حين تقول انها، أي الشخصية ليست كائنا يحدّد بفرديته وانها، بتحولها من كائن من ورق الى كائن حي ناطق في اطار لعبة الخلق التي يتسم بها الفن الدرامي تكتسب بذلك هوية جديدة قد تكون دون تصور المؤلف احيانا وأحيان أبعد واعمق من تصوره لها وهذا لا يتم الا بتدخل الممثّل ومحاورته لها ويعتبر ستانيسلافسكي من الأوائل الذين عمقوا هذه القراءة للشخصية أثناء تعامله مع الممثلين. يقول ستانيسلافسكي مخاطبا ممثليه : " **ليكون تقمّصكم صادقا، يجب ان يكون مدققا، متناسقا ومنطقيا. يجب عليكم ان تفكروا، وان تصارعوا وان تشعروا وتتحركوا في حوار دائم مع شخصياتكم** "[3].

لكن في أي مستوى يجب وضع هذا الحوار؟ نحن نعتقد ان هذا الحوار لا يمكن ان يكون مجديا الا اذا ما قام بين معطيات الممثل ككائن بشري ببعده الحسي والوجداني والسمات البشرية التي ألف بها الكاتب الدرامي الشخصية المعنية التي لا تعدو ان تكون، في تعددها وعاءا لمختلف اشواق وغرائز وعاهات وأحلام الجنس البشري ذاته.

والنتيجة الحاصلة للممثّل بتراكم مثل هذه التجارب التي تمكن الممثل من تسكين ومعايشة شخصيات مختلفة ومتنوعة هي جملة الإظافات السلوكية والفكرية والوجدانية التي تخلفها معايشته لها والمستفيد هنا هي كينونة الممثل باعتباره كائنا منصهرا في منظومة الكون ووارثا لكل أبعاد جنسه البشري.

أفراح وأتراح الممثل :

من المتأكد أن هذا النوع من الممثلين لا يسخروا للعبة الخلق هذه معرفة تقنية، أي قدرات تقمصية فحسب كقدرة التحكم في جهازه التنفسي وتعديل جهازه الصوتي وتطويع حركية جسده وتنشيط مداركه الذهنية وقدراته التخيلية بل يسخر ايضا جهازه " التيماوي" والمصطلح هنا مأخوذ عن الفرنسية وتحديدا من معجمها الطبي (Dispositif thymique) وهي الغدّة المفرزة للاختلاجات النفسية (حالات الرهبة والخوف والغضب والبكاء الخ...) والترجمة لنا.

وهنا، لغاية تعميق التحليل، نلاحظ أنّ بعض المخرجين اذا ما حيّوا وجود مثل هذه القدرات في التحكم في الجهاز التيماوي من قبل الممثل فهم ينزعجون من استخدامه لمؤهلاته الفكرية لانه بذلك يجبرهم على ألاّ يتعاملوا معه كمجرد وعاء للشخصية فحسب يشحنونه حسب مشيئتهم بتصوراتهم لها. فمثل هذا المنهج يجعل من الممثل اداة طيعة للمخرج تتلوّن بمقتضى ارادته فتأتي اذا سلطة المخرج لتمنع عن الممثل الاسهام في بناء الشخصية وتقمعه كمبدع بالوجه الاكمل.

فالممثل ، مدة التمرن على تقمص الشخصية بمساعدة المخرج او بدونه ينخرط في استراتيجيا طويلة النفس لملاقاة الشخصية المناطة بعهدته حتى يتملكها وتتملكه تماما، والمشاهد الذي لا يهتم، في نهاية الامر، الا بالمردود النهائي لا يستطيع ان يتصور حجم الجهد والعناء الذي يبذله الممثل للوصُولِ الى هذا المردود ولا ان يفهم سرّ أنتشاء هذا الاخير بالنجاحات التي يبلغها.

ان عملية التوليد هذه لا تتم الا بفعل احتراق طاقات متعددة : جسدية، نفسية، ذهنية، وتيماوية قد تتسبب أحيانا في ازمات متعددة منها حالات من التوتر القصوى والعجز المؤقت والرهبة او القطيعة من ومع الشخصية ذاتها ولا يستتب الامر وتستقر الانفس الا اذا ما توصل الممثل للتحاور معها.

فمثل هذا العمل ليس بالهيِّنِ لانه ينخرط في النهاية ضمن مفارقة قصوى : فالممثل، الذي بدونه تستحيل الفرجة المسرحية، يجد نفسه مجبرا على أن يكون صادقًا داخل منظومة ترتكز اساسا على الكذب والخدعة، وفي هذا الباب تؤكّد أن ايبار سفالد ان الممثل :

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

«مجبر على ان يكون هنا (على خشبة المسرح) وان يحضر من خلال ذاته شخصية غائبة باعتباره سيّد الكلمة - الخادعة وهو في الوقت نفسه مطالب بان يكون صادقا " [4]

والحال، مفارقة، أنه مضطر على البحث عن هذا الصدق في حدود " اللاواقع"، أي في النهاية هو مطالب بالخداع وبإحضار حالات غير واقعية لكن على النمط الواقعي. فيصبح مثل هذا السلوك - وان كان سلوكا فنيا جماليا - نوع من التمرن على الاغتراب الواعي في صلب الواقع. لكن هل يمكن للممثّل ان يعيش مثل هذه التجربة المتكررة في جعل شخصيات وهمية تتنفس بنفسه وتتحرك بطاقته وتكره وتحب بوجدانه، وتعيش وتووت بـ وفي جسده وان يكون في كل ذلك صادق ومقنع دون ان تكون لذلك باعتبار التكرار مخلفات نفسية سيئة ؟

لتعميق هذا التساؤل، لاننا شخصيا لا نملك إجابة، نودّ إحضار تجربة الكاتب والمخرج والممثل الفرنسي المعاصر ماكس ايرول (ليموج فرنسا) الذي يترجم هذا الاغتراب الى حالة من الانتشاء الوجودي والفلسفي عبر حوار ملغز وغريب بين مخرج وممثل هذا نصه :

"الساعة الثانية من الصباح / ضوء رمادي صادر عن الكاشفات الضوئيّة / خشبة وممثل : لا تخرج من الخشبة لا أحد يخرج من الخشبة فقط العلامة تغير لباسك طريقتك في السير طريقتك في اختزال حركاتك والآن نظرك غاو غائب بعيد فكّر في يوتشلي هذا الاهمال الرطب والمرضي وهذا العنف الذي لا يعلن ابدا لا لباسك هو جلدك ليس له لا يمكن ان تكون له واقعية الديكور يعكس لك نفس الدلالة هو ثقل الفضاء الذي يجب ان تشعر به نعم هكذا قد يكون هو ذاك فعلا " [5]

ان هذا الخطاب يثخن الحوار الذي يطالب به الممثل مع الأطراف الفاعلة في صناعة الفعل المسرحي وخاصة المخرج.

في هذا النوع من المسرح لا يتقمص الممثل شخصية فحسب بل هو مطالب بأن يجتهد في تلمسها وإحضارها، يساعده في ذلك شعوره بالفضاء الدرامي المثخن بالرموز والدلالات - مادية كانت او معنوية متخيلة- يستنطقها الواحدة تلو الأخرى بطريقة تدريجية حتى يعود الإحساس بها في جسده اكثر مادية فليحصل اللقاء بينه وبين الشخصية ليحتل هذا الفضاء الدرامي كائن حي يختزل في أنيته حضورا أولا للأنا - هو " أي للممثل وقد أحضر في جسده ووعيه الشخصية المقصودة وثانيا للشخصية نفسها وثالثا للمشاهد- الذي هو غاية التقمّص - بوعيه انه محطة أنظاره.

لكن هذا الخطاب لماكس ايرول يقدم ايضا، وفي نفس الوقت، شخصية المخرج كطاقة قادرة على التوليد ويوحي كذلك بان جسد الممثل تحوّل الى اداة أو كما يقول قوردن قراق الى " دمية موهوبة "Sur-marionnette" يمسك المخرج بخيوطها. فمثل هذا التحديد للمُمثّل يضعه في موقع الاستخدام والاخضاع. فالتجربة المسرحية على الاقل الكلاسيكية منها، ولا احد ينكر ذلك، جعلت من الممثل خادما لفكرة المؤلف وتصور المخرج المسرحي للشخصية وفكرة الكاتب. لكن خطاب ماكس ايرول هذا يتجاوز حسب اعتقادنا هذا التصور المخضع للمُمثّل ليجعل منه شريكا في التصور العام الحاف بتقمص الشخصية وتمثيلها على واقع خشبة المسرح التقمصي ولعله يكشف ايضا، من خلال الفعل التقمصي خصوصيات ذات الممثل ككائن اجتماعي منخرط في لا وعي منه مدة التقمص في تمثيل خصوصيات الذات البشرية على مسرح خشبة الواقع.

فيكون بذلك الممثل متقمِّصًا في الوقت ذاته لشخصية اخرى مركبة فيه او لبُعْدٍ آخر وجودي وبشري بالاساس يبلغ اقصاه في اللحظة التي يختزل فيها حضور "الانا-هو" وهذا ما يوحي به لنا هذا الخطاب الثاني لماكس ايرول :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"منتصف الليل/ ضوء رمادي صادر عن الكاشفات الضوئية/ ركح وممثل/ قل. قل هذه الجملة كغناء منسي / فكّر في شوبار/ كن لطيفًا/ اكثر لطف / إنسى / دع نفسك قريبا من نفسك/ نعم / هكذا تقريبا/ لا، دع جسدك اين هو، اترك يداك، اريد الاحساس فقط/ سفينة منسية/ ابحث عن ترنيمة لصوتك/ ترنيمة لم اسمعها قطّ / تقدم الان في اتجاهي وكأنك آت من مكان غير محدد / اريدك ان تحمل العالم كله / نعم/ قد يكون هكذا/ فعلا هكذا/ بدون شك"[6].

ان مثل هذا الحوار بين المخرج والممثل يدفعنا الى طرح سؤال مشروع: " هل يقدر الممثل ان يخرج من هذه التجربة دون ان تطبع شخصيته ككائن اجتماعي تاثر في تجربته الإنسانية ؟ هذا السؤال يتصل حتما بسؤال آخر . هل نضع هذا النوع من الاغتراب في الشخصية التي يرسم معالمها المخرج بتوجيهاته وتنشيط قدرات الممثل التخيلية والذهنية والتيماوية في حساب تاهيل الممثل واثراء تجربته الفنية ام في حساب الاخطار المهنية التي تهدد كل المهن ؟ هل تقتضي مهنة التمثيل مثل هذا الاغتراب لينمّي الممثل قدراته التقمصية والتحكم الدقيق في وسائل عمله وهل انه من الضروري، لاقناع المشاهد وافتكاك رضاه، ان يبلغ الممثل مثل هذا الحد من العطاء الوجداني والروحاني في آن ؟

ان مثل هذه التساؤلات تجعلنا نتلمس عالم الممثل كعالم معقد ومتشعب وغريب بل ونكاد ننظر الى هذا الاخير وكأنه كائن مرشح للانفصام والازدواج النفسي على الدوام ونرى فيه في نفس الوقت هذه الدمية الموهوبة التي يتحدث عنها قوردن قراق وهذا العبقري في ميدانه وهذا الكائن القادر على بلوغ اقصى الحالات الروحية. ورأينا في الموضوع – وقد نختلف مع البعض – ان الممثل الحقيقي هو جملة هذه الأوصاف كمستويات لكينونته البشرية يتحكم فيها وهنا المفارقة الكبرى– فوق الخشبة فحسب – لان انخراطه في مسرح الواقع خاضع لمقتضيات ما يسمى بالاجتماعية (la socialite) وهو القاسم المشترك – القامع الضروري – لكل افراد المجتمع ونقول القامع الضروري لان بدونه يفتقد المجتمع توازنه ويكفي ان نتصور ما يمكّن ان يحدث للممثّل اذا ما حدثته نفسه بالتقلب بين كل هذه المستويات في وضع ما . وهذا ما يجرنا للتاكيد بان فضاء الخشبة هو الفضاء الوحيد الذي يمكّن الانسان من التخلص من كل ميكانزمات الكبت وان يعبر فيه – علنا – عن كل تهويماته وخوارقه دون ان ينعت بالخبل او ينتهي في مستشفى الامراض النفسية.

والمريح في وضعية الممثل الشائكة هذه هي هذه المتعة الخاصة التي تعتريه وهو في قلب الاغتراب والازدواج النفسي. وان لم يكن هذا فكيف لنا ان نفسر اذن هذا الشعور النرجسي الممتع لدى الممثل كلما غامر بنفسه على الخشبة ليجعل منها موضع فرجة والذي يفرزه ترجيع ادائه من قبل المشاهد كتحية له في شكل ضحك صادق او تصفيق مطرد. ثم هل لنا، في نفس السياق، ان ندرك سر هذا الاحساس الغريب الذي ينتاب الممثل حال انتهائه لاداء دوره مع نهاية الفرجة المسرحية وفي اللحظة التي يخرج فيها لتحية الجمهور وهو احساس قريب من التكسيرة النفسية، احساس مأتميّ حزين وكأن شيئا ما مات فيه مع انسحاب الخدعة المسرحية وحلول سلطان الواقع.

التمثيل كممارسة لتحرير الجسد

يقول انطونان ارطو أنّ : " **المسرح هو المكان الوحيد في العالم الذي تستحيل فيه امكانية الاعادة المماثلة لنفس الحركة**".

وهذا يعني ان الممثل مجبر عَلَى الإيغال بجسده في مغامرات تعبيرية مختلفة ومتنوعة، مغامرات تتطلب منه ان يتقلب بجسده ووجدانه عبر شخصيات مختلفة الطباع والهوية : شخصيات شيطانية او ملائكية، منها المعذب القاسي والضحية والديكتاتور والوديع والمعاق والسيد والخادِم الوضيع... الخ. وكلها وجوه وهويات تتطلب قدرات هائلة في التقلب. فيكون الممثل هنا كما يقول مرة اخرى أرطو " هذا المجال المولد للطاقة" المتمتع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بجسد مرن قادر على التحرر من الهيئات والتمركز في الفضاء خارج الأشكال التي تفرضها عليه اجتماعيته المكبلة. وهكذا يصبح فن التقمص ممارسة متواصلة لتحرير الجسد. ان الوعي بهذا المجال الحيوي الذي يسمح به فن التمثيل يمثل بالنسبة للممثّل نَوْعًا من السعادة النسبية المفقودة لدى بقية الافراد الاجتماعية. وتوجد بعض الاطروحات التي تعيد هذه القدرة للممثّل على تحرير الجسد من ضغوط النواميس الاجتماعية الى احتداد النزعة النرجسية فيه وكذلك النزعة الاستعراضية La pulsion exhibitionniste وشهادة اصحابها في ذلك هو أنك اذا ما قمعت مثل هذه الميولات لدى الممثل او حددت تجلياتها تكون في المقابل قد أضعفت مجال طاقته الابداعية. فيبدو لنا اذن ان الممثل يغذي طاقاته المبدعة في كلتا هاتين النزعتين او الغريزتين الطبيعيتين وانطلاقا من ممارستنا لهذا الفن ووقوفنا على بعض السلوكات الترويجية المتصلة به يمكننا اضافة نزعة اخرى متمثلة في جنوح الممثل، كسائر المخلوقات الاخرى، الى اللهو والمزاح الذي يعوض بِهِ فضلا عن التعب والارهاق الحاصل من رتابة التمارين نقائص متصلة بتاريخ شخصيته الخاصة او لعله بتاريخ البشرية قاطبة اذا ما اعتبرنا ان الممثل بحكم رهافة حسه هو وعاء عاكس، بتقلباته وتعدد أوضاعه عبر الشخصيات التي يَتقمصها، للوضع البشري عامة.

لكن كل هذه الميولات الغرائزية تخلف لديه في وعي او لا وعي شعورا بالاغتراب يتقبله الممثل كضريبة لا بد منها لاشباع هاتين النزعتين الأساسيتين : النرجسيّة والاستعراضية - التكشفية الخاضعتين في النهاية الى هاجس المتعة والتمتع. وهذا ما يفسر الى حد، حسب اعتقادنا دوما، هذا الشكل من الثورة على سلطان المخرج التي تحدث احيانا مدة العرض الدرامي حين يمر الممثل بهذا الاحساس الخاطف انه هو القائد الاوحد للفرجة والمتحكم في سيرورتها ونسقها فيتجاوز بذلك الالتزام الرمزي الموقع بينه وبين المخرج بالانصهار تماما في المنظومة الإخراجية التي وضعها هذا الأخير وتتم هذه الثورة عبر إضافات أوْ طرح لمسات معينة في تشكيل الشخصية وغالبا ما تكون تلك الإضافات هي نفسها التي يحصل ان يقترحها الممثل مدة التمارين ولم تُحْظَ برضاء المخرج اما عملية الطرح فهي تهدف خاصة تلك اللمسات التي فرضها عليه المخرج ولم تتناغم معها ذاتيته. وقد وجدنا عند جان جاك روبين قولا يؤكد تحليلنا هذا، يقول جان جاك روبين في كتابه " تاريخ الاخراج المسرحي، ص 190 ، المنشورات الجامعية الفرنسية .P.U.F، سنة 1983). :

" في العمق كان هذا الشعور بان التصور الاخراجي يفرض عليه إحساسا بالبتر *Mutilation*، نوع من الاغتراب الفني"

وفي النهاية ، مهما يكن من أمر، يبدو ان ما يضفي على مهنة الممثل هذه المسحة السحرية هو هذا الاغتراب الإرادي والممتع الذي يضعه في هذه المفارقة الرهيبة : التعبير عن كينونته بإشباع نزعاته النرجسية والتكشفية وبلوغ نوعٍ من المتعة بتسكين كينونات أخرى متعددة ومتناقضة في نفس الوقت تضعه بين قاب قوسين او أدنى من الانفصام والانشطار لكنه اغتراب يحصد من خلاله الممثل الصادق والملتزم بفنه على ثروات لا تقدر : قدرات هائلة في التحكم في الاختلاجات النفسية وتذكية ذهنية وفكرية متواصلة وحس وإدراك بأعماق الذات البشرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

1 - Jean-Pierre Rangaert : *Introduction à l'analyse du théâtre,* p. 109,Ed. Bordas, Paris 1991

2 - Constantin Stanislavski : *La formation de l'acteur,* traduction d'Elizabeth Janvier, Paris, Ed. Olivier Perrini, p. 160

3 - Idem, p. 26

4 - Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur,* Ed. Sociales, Paris 1981, p. 165

5 - In Panoramique des créations de la compagnie *Expression 7,* p. 2, Limoges, France, 1990)

6. Op. cit. Expression 7. p. 3

مظاهر الطاقة الدرامية لشخصية الملك في المسرح العربي

× التراث الشعبي وتوظيفه نحو إبراز مظاهر شخصية الملك.

× توظيف وسائل الاطلاق، والمطابقة للحتمية السائدة

أحمد الماجد*

ان خصوصية الدخول في عالم مسرح «**الملوك والسلاطين**» هو انه عالم يغلفه الغموض ويفلسفه طابع الصراع والاستجابة الى عناصره الكامنة بشكل مكثف، فشخصية الملك أو السلاطين تثير في المتلقي عنصرين مهمين يكادان يظهر ان بصورتهما الحقيقية فيما سواهما .. انهما عنصرا الدهشة والتوقع .. فمن طبيعة المتلقي التلذذ باخبار الملوك والسلاطين ومعرفة أسرار شخصياتهم ومكامن القوة والضعف فيها .. فالتوقع ليس مجرد الجهل بما سيحدث بعد قليل، بل الرغبة الملحة في معرفته، وهي رغبة اثارها منبه سابق .. وأول الشهوات التي يُثيرها التوقع هي الدهشة اذ يجب على الحادثة (أ) ان تدهشنا لكي تشوقنا لمعرفة الحادثة (ب) .. وهذا كله يتأتى في حالة كون المادة الخام للمسرحية غنية بشكل يجعلها قادرة على اثارة التوقع ومن ثم الدهشة.

ان اقبال المهتمين بهذه المواضيع له مردودات إيجابية بالنسبة للمتلقي لما تنطوي عليه من أحلام مهدئة ومخدرة تمنح العزاء للبائس، والرجاء لليائس، والسلوى للمحروم، والعدل للمظلوم ..

فشخصية الملك أو السلطان تختلف اختلافا شديدا عن باقي الشخصيات التي تطرح في النص المسرحي .. رغم اشتراكهم جميعا في بعث الطاقة الدرامية المتحاورة مع رموز الأنظمة المختلفة في المجتمع، وجوهر اختلاف هذه الشخصية انها ليست رمزا للسلطة أو الدولة، وإنما هي الممثلة «**الطبيعية**» لها، ومن ثم كان لا بد من أن يتم لقاء المخيلة المسرحية مع شخصية السلطان أو الملك فوق أرضية درامية متميزة، لأن الصورة الممثلة لـ «طبيعة» السلطة السياسية في المجتمع، ليست كالصورة المنعكسة لذات الطبيعة في المرآة أو فوق سطح الماء ... والشخصية المسرحية التي تنتزع نموذجيتها مما يشترك أو يتشابه معها في دوافع الفعل، والسلوك، ليست كالشخصية المسرحية، التي يختلط في بنيتها ما هو فردي مع ما هو نموذجي وإذا كانت الصورة «الطبيعية» لشخصية السلطان تفترض لها استجابة درامية مغايرة في خيال الكاتب المسرحي فإن من اللازم التساؤل عن الجوانب المؤسسة لنموذجية السلطان، لأن معرفة هذه الجوانب من شأنها أن تساعد على معرفة الكيفية الجمالية، التي تقتحم بها شخصية «السلطان أو الملك» خشبة المسرح.

والوظيفة التي تناط بها شخصية السلطان تعني الكثير من الجوانب النموذجية .. فالميراث الطويل من الدين والمجتمع والسياسة في هذه الشخصية صيّر منها رمزا للحق الإلهي، الذي يجعل من السلطان أو الملك امتدادا طبيعيا للإله ورمزا للذات، التي يصونها القانون، دون أن تصونه، ومثلا أعلى لاستقرار الأخلاق، وثبات السيادة، والسلطة على المجتمع ..

(*) كاتب عراقيّ.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ورغم كل ذلك فإن أعمق ما في نموذجية الملك، أو السلطان هو التاريخ الذي لا يعنى بالحياة العادية للأفراد، قدر عنايته بحياة الملوك، أو السلاطين، وتقلبات الأحوال السياسية التي يعيشونها، كما أصبحت المأساة في عصورها الكلاسيكية، لا تجد نسيج فلسفتها الأخلاقية في شخصية عادية، وإنما تجدها في حياة الملوك أو السلاطين .. وربما كان من العسير على الكاتب العادي أن يخوض في تلك الأعماق المضطربة بمأمن من الغرق في جانب منها .. إذ أن جميع الأعمال المسرحية التي تبحث عن مظاهر الطاقة الدرامية في شخصية الملك أو السلطان لا تحقق أغراضها إلا من خلال أحد اتجاهين يخوضهما الكاتب، وهما :

- توظيف التراث الشعبي، أو اصطناع أجواءه.

- توظيف وسائل الاطلاق، والمطابقة للحتمية السائدة في الواقع.

حيث أن الكثير من الموضوعات القديمة للتراث الشعبي قد عولجت من قبل، على أيدي بعض الكتاب كما هو الحال في حكايات ألف ليلة وليلة، خاصة وأن تاريخ المسرح أوضح دائما أن بعض الموضوعات المسرحية التي عولجت بقوة من قبل على أيدي الكتاب المسرحيين في الماضي، ظلت تضفي سحرها الأبدي على المؤلفين المتعاقبين ..

ومن بين الكتاب الذين اثبتوا قدرتهم في الكتابة عن مظاهر الطاقة الدرامية في شخصية الملك إو السلطان نجد في المقدمة الكاتب العربي السوري (**سعد الله ونوس**) حيث كانت محور أعماله المسرحية تدور حول الطبيعة الجوهرية للسلطة متعاملا معها من خلال منظور فلسفي متعمق في الحكايات الشعبية الملتقطة من حكايات ألف ليلة وليلة .. وهذا ما نراه واضحا في مسرحية «الفيل يا ملك الزمان» ومسرحية «الملك .. هو الملك»، إذ يظهر لنا جليا مدى تأثر سعد الله ونوس بالحكاية الشعبية حيث أنها تتفاعل وتتأصل في مسرحياته مكونة جوا يتميز بصدقه وأصالته. وسنركز بحثنا المتواضع هذا على مسرحية «الفيل يا ملك الزمان» وما تحويه في طياتها من إظهار لملامح شخصية الملك «أو السلطان» في مسرحنا العربي.

فقد اعتمد (**سعد الله ونوس**) في خلق المواجهة على وسائل الإطلاق والمطابقة تارة، ونسبية المكان والزمان تارة أخرى، وانعكاس استخدام هذه الوسائل على شكل البنية الدرامية ومضمونها داخل الحوار المسرحي المكتوب .. حيث أن الفعل المسرحي استمد تماسكه من أجواء الحكاية الشعبية العربية مما جعله قادرا على احتضان الأفكار وتحريك الشخصية على المسرح ..

ففكرة المسرحية تدور حول ملك ظالم يملك فيلاً يشاطره الظلم لأهالي المدينة .. فالفيل يعوث في الأرض فسادا من دون أن يردعه رادع، ولما فاض الكيل لدى الأهالي، انبرى شاب يدعى (زكريا) مناديا الأهالي لرفع مظلمتهم إلى الملك .. ولما جاءت لحظة المواجهة تخلى الأهالي عن بطلهم .. وتركوه وحده يواجه غضب الملك، لذا كان زكريا (بطل المسرحية) أذكى من أن يزج بنفسه في موقف كهذا فتخلص من العقاب الذي كان ينتظره بحيلة ذكية، ولنقرأ الحوار الآتي :

زكريا : **(محرجاً وغاضباً. يعلو صوته أكثر) الفيل يا ملك الزمان ..؟**

الملك : **كاد صبري أن ينفذ .. تكلم .. ما خبر الفيل .؟**

زكريا : **(يائساً، يتلفت نحو الناس المقوسي الظهور في انحناءة خوف) الفيل يا ملك الزمان .؟**

الملك : **توقف عن هذا النواح .. الفيل يا ملك الزمان. أما أن تتكلم أو أمر بجلدك.**

(**يتفرس زكريا في الناس**) الذين خذلوه بعد أن أخبروه بأنهم سوف يرفعون صوتهم معه جنبا إلى جنب .. ولكن خوفهم غلبهم .. (**باحتقار ويأس.**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتردد لحظات ثم يتغير وجهه ويتقدم من الملك).

زكريا : (يمثل ما يقوله بخفة وبراعة) **نحن نحب الفيل يا ملك الزمان. مثلكم نحبه ونرعاه. تبهجنا نزهاته في المدينة. وتسرنا رؤياه. تعودنا عليه حتى أصبحنا لا نتصور الحياة بدونه. ولكن .. لاحظنا أن الفيل دائما وحيد لا ينال حظه من الهناء والسرور. الوحدة موحشة يا ملك الزمان .. لذلك فكرنا أن نأتي نحن الرعية فنطالب بتزويج الفيل كي تخف وحدته، وينجب لنا عشرات الأفيال. مئات الأفيال. آلاف الأفيال. كي تمتلىء المدينة بالفيلة.**

أصوات : (كالحشرجة) **تزويج الفيل ..**

الملك : (مقهقها) **أهذا ما جئتم تطلبونه ؟**

زكريا : **لعل مولاي لا يرد لنا الرجاء.**

الملك : (ملتفتا إلى وزرائه وحاشيته) **أتسمعون ! مطلب في غاية الطرافة. كنت أقول دائما إني محظوظ برعيتي. حنان ورقة في الشعور. رعيتي مليئة بالحنان. كلها حنان. طبعًا سننفذ للشعب مطلبه. (يدق الصولجان) فرمانات ملكية. الفرمان الأول يأمر بالخروج إلى بلاد الهند للبحث عن فيلة يتزوجها الفيل. الفرمان الثاني يأمر بمكافأة هذا الرجل الجريء وتعيينه مرافقا دائما للفيل الفرمان الثالث .....**

إن سعد الله ونوس حرص طوال المسرحية على جعل بطلها ثائرًا على السيطرة الخرافية، ومحاربة الخوف المتراكم في تفكير الأهالي لأنه سبب بلادتهم وتسليمهم بالعجز. حيث أن البطل (زكريا) أدرك العلاقة السببية بين فعل القهر، والسيطرة الخرافية على الواقع والذي من شأنه أن يدرك ما هو أخطر من ذلك هو أن خوف الأهالي الحقيقي، ليس من الفيل، وإنما من الملك نفسه، فالملك يفعل ما يريد من خلال آلته والتي كانت متمثلة بالفيل، حتى وصل النص إلى نهايته الحتمية المترتبة جراء تقهقر أهل المدينة، وتخاذلهم خوفا من بطش الملك، وشفقة بأطفالهم ... بالإضافة إلى ذلك، فإن سعد الله ونوس قدم ومن خلال مسرحيته أسلوبا جديدا في تحويل الموقف التراثي إلى موقف مسرحي دون تدخل منه إلا باختيار الوقائع الأساسية القادرة على إضاءة كل ما عداها من التفاصيل، فهو – ومن ملاحظتنا للنص – قرر أن لا يؤلف وإنما أن يستحضر جوهر ما حدث عن طريق نقله لأهم الوقائع الأساسية المستمدة من التراث الشعبي، فظهرت أمامنا الشخصيات التي لا تملك مواقف فكرية واضحة هي الشخصيات التي قهرت أو كانت أداة للقهر أو استفادت منه.

ولم تخل الأعمال المسرحية التي كتبت **(للأطفال)** من البحث في عناصر الطاقة الدرامية الظاهرة أو المستترة لشخصية الملك أو السلطان، بل أنها حرصت على نموذج التعايش بين هذه العناصر، وبين افتتانها بقوالب الحكايات الشعبية. غير أن بعض المسرحيات لم تكابد سوى إعادة صياغة الحكاية القديمة في شكل مسرحي يزهو بحوار جيد ووسائل مسرحية تتوافق والإطار الدرامي للأصل الشعبي. ذلك الإطار الذي لا يتجاوز الطاقة الدرامية القائمة على فكرة الإنقسام بين الخير والشر .. غير أننا نلاحظ أن بعض كتّاب مسرح الأطفال والمهتمون بإبراز مظاهر الطاقة الدرامية لشخصية الملك أو السلطان لم يلتزموا بالأصل الشعبي للحكاية، وكمثال على هؤلاء، الكاتب المسرحي العراقي **(طلال حسن)**، فقد استطاع من أن يتصنع أجواء مسرحياته وأخيلتها، مستمدا فكرة العمل من الأصل الشعبي وملتزما ببعض شخصيات الحكاية الشعبية الأصلية، متحررا بذلك مِنَ الأطر القديمة للصراع في الحكايات والأساطير الشعبية. ويمكننا تلمس ذلك في مسرحيات «فرسان الشمس» «سنحارب» «داماكي والوحش».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ففي مسرحية «فرسان الشمس» توفق الكاتب في أن يمسرح الحكاية الشعبية بفضل ما يملكه من خبرة في هذا المجال مما أضفى غامرا على النص متوخيا بذلك من جعله - أي النص - نموذجا وثائقيا ليس إلا .. فمسرحية فرسان الشمس كما تحدثنا الحكاية، أنه من التقاليد الغريبة والنادرة في وادي الرافدين تنصيب ملك بديل عن الملك الأصلي، في حالة ظهور نذير شؤم، حيث أن الملك نفسه يعمد إلى تنصيب شخص من عامة الناس على العرش، يحكم مئة يوم ثم يقتل، وهذا ما فعله الملك حيث أنه نصب البستاني الخاص بالقصر على العرش، ولكن، حدث وأن سرط الملك الأصلي حساءا ساخنا مما أودي به إلى الموت، فمات الملك الأصيل وبقي الملك البديل. وأهم نقطة تناولها الكاتب بحذر متوخيا الدقة فيها، هي موت الملك بسبب الحساء الساخن .. فالواقع يقول ما من أحد يموت بسبب حساء ساخن ..!! - كما في الحكاية - فلو بقيت الحكاية على حالها لأصبحت جنسا أدبيا يعنى بتوثيق التاريخ ليس إلا .. ولكن طلال حسن قام بمسرحة موت الملك، حيث أنه أضاف شخصية الوزير إلى الحكاية جاعلا منها - أي الشخصية - القطب الآخر من المسرحية، كي تتوازن المعادلة المسرحية، جاعلا من الوزير الخائن الذي وضع السم في حساء الملك مما أودي ذلك إلى موت الملك الأصيل .. وهذه العقدة هي أهم ما في المسرحية دافعة المسرحية إلى الأمام نحو ذر وتها، حيث أن الكاتب استعان بإثارة التوقع والدهشة، واللذان يستطيع المتلقي معهما فقط اتمام المسرحية .. ولنقرأ الحوار الآتي :

الأميرة : يا ويلتي، ما باله، ما بال أبي .؟

تقصد أباها الملك، فترد الجارية عليها :

: سرط حساءا .. حساءا ساخنا .. ومات.

الأميرة : (تسرع باكي) أبتي ..

يرد عليها البستاني - الملك البديل - محاولا تهدئتها :

البستاني : مولاتي ..

الحارس : مولاي، لم أسمع في حياتي أن الحساء قتل أحد ..

البستاني : إلا إذا كان ...، لا بد أن الوزير ... أريد قائد الجند في الحال ...

ومن خلال قراءة المسرحية نجد أن شخصية الملك واضحة وموظفة وغير منقسمة على نفسها، كما أنها كانت مصدرا لانتظام الفكرة وتركيزها. وبذلك تحرر (**طلال حسن**) في مسرحيته هذه من قيود النمطية الجامدة حين تكون مستلهمة من التراث الشعبي، فالجوانب النموذجية لشخصية الملك لا تستأصل دوافعها الذاتية، ولا تدعوها إلى الإنغلاق في أفعال نمطية غير نامية وإنما تدعوها لاستقطاب الطاقة الدرامية لفعل الشخصية ولأفكارها.

شهرزاد ألف ليلة وليلة ..

تعددت وتنوعت المسرحيات التي عالجت حكاية شهرزاد مع الملك شهريار المستمدة من حكايات ألف ليلة وليلة .. فقد صاغها كتابنا المسرحيون بطرق مختلفة وأضفوا عليها الأثر الغامر لجعلها تتلاءم وحتمية الواقع .. ولكن ما يهمنا هنا هو الطريقة التي اتبعها الكتاب المسرحيون في إبراز الطاقة الدرامية لملامح شخصية الملك «شهريار» ليس من خلال أصلها الشعبي فحسب وإنما من خلال استلهامها المتكرر في مخيلة بعض المسرحيين العرب.

لقد عالج قصة شهرزاد (**عزيز إباظة**) في مسرحية شعرية بعنوان «**شهريار**» فاستطاع أن يبرز من خلالها صورة معتمة للسلطان أو الملك المستبد، الذي ينعكس سوء حاله بعد خيانة زوجته مع العبد الأسود على سوء الحال الاجتماعية.

أما علي (**أحمد باكثير**) فقد عالجها من خلال مسرحيته «**سر شهرزاد**» من زاوية يؤكد فيها أن قتل شهريار لزوجته ليس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلا صورة مفرطة لنزواته، ومظهرا لاطلاق شهواته بسفك دماء العذارى بعد التمتع بهن. وقد اتخذ أسلوب التحليل النفسي، وسيلة لاثبات ذلك، فجعل شهرزاد توقظ عقل الملك، وتقنعه بترك عادته البشعة تلك عن طريق حكاياتها، ولكن دون أن تزحزح مشهد الخيانة من نفسه اللاواعية.

وعالجها أيضا (**توفيق الحكيم**) في مسرحية «**شهرزاد**» في ضوء فلسفته الذهنية القائمة على ضرورة التوازن بين مطالب الجسد، ومطالب الروح. فجعل شهريار ملكا مهزوم الروح قبل أن تحكي شهرزاد حكاياتها عليه، ولكنها بعد حكاياتها هزمت انتصاره على أجساد العذارى، وأصبح يجد في شهرزاد انعتاقا لروحه وهزيمة لجسده، وظل ينساق وراء الاخلاص المحض لهذه الروح إلى أن أصبح في حكم المقضي عليه في النهاية.

أما (**أحمد جمعة**) فقد استفاد من معالجة المسرحيات السابقة من خلال مسرحيته «**شهرزاد الحلم والواقع**» فلقد اهتم بإبراز الأثر الاجتماعي لاضطهاد الملك شهريار، كما فعل عزيز إباظة، كما اهتم بجوانب سيكولوجية في شخصية الملك شهريار، كما فعل علي أحمد باكثير، وكذلك فإن أحمد جمعة تبع منهاج الحكيم في جعل دوافع الفعل الدرامي للمسرحية مرتبطة بالتغييرين السيكولوجي والذهني الذي أصاب شهريار بعد أن فرغت شهرزاد من حكاياتها.

لقد كانت شخصية شهرزاد غنية بكل ما ما يحتاجه الكاتب المسرحي عند الدخول في مسرح السلاطين والملوك، فهي تظهر ما هو نموذجي وجوهري في شخصية السلطان وتبعث المعايشة الخلاقة بين أفكارها السياسية المعاصرة، وبين القيم الدرامية المتأصلة في الحكاية الشعبية، وتقوم بجس نبض الواقع الاجتماعي لا بملامسة جلدته وإنما بإزالتها والنظر إلى مشاكلها الجوهرية.

وقد ظلت الأشكال الفنية مطروحة أمام مخيلة الكاتب المسرحي في كل مكان وفي مختلف العصور نحو إبراز مظاهر الطاقة الدرامية في شخصية الملوك، لذا كان من الضروري بمكان أن يتم استيعاب فلسفة الشكل المسرحي الذي يريد تجريبه، لا من أجل إثبات الفلسفة التي يقوم عليها وإنما من أجل إزالة جميع المخاطر المحفوفة بارتياد الأشكال الجديدة في المسرح.

وأخيرا فإن أعمق ما تحققه شخصية الملك أو السلطان على المسرح، في سياق ندائها للتخلص من العبثية واللاعقلانية، أنها لم تجعل هذا النداء مستورا بالرموز، أو مدفوعا في بعض الطرق المتعرجة، وإنما جعلت هذا النداء مكشوفا في فترة كشفت فيها الأفكار السائدة عن جميع أقنعتها، ومدفوعا بتأصيل مهمتين حضاريتين :

تأصيل القالب الدرامي بوسائل التراث الشعبي .. وتأصيل الأفكار المتحررة بوسائل عقلانية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع

1 - **المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي**، تأليف : د. إبراهيم عبد الله غلوم، سلسلة عالم المعرفة، 1986.
2 - **أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر**، الدكتور فائق مصطفى أحمد، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1980.
3 - **الحياة في الدراما**، أريك بنتلي، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت / 1986.
4 - **الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة**، أحمد محمد الشحاذ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، الطبعة الثانية، 1986.
5 - **المسرحية العالمية**، الأدريس نيكول، ترجمة د. نور شريف، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ج 5، 1966.
6 - **في سبيل الواقعية**، لافرتيسكي، ترجمة د. جميل نصيف، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1980.
7 - «**الفيل يا ملك الزمان**»، مسرحية، سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، 1977.
8 - «**فرسان الشمس**»، مسرحية، طلال حسن، منشورة في جريدة بابل، الجمهورية العراقية، 1995/2/7.

وعـــي الـــــذات

دراسة في إبداع الفريد فرج

عبد الله أبو هيف*

ينتمي الفريد فرج الى كوكبة من المسرحيين العرب في مصر ممن انعطفوا بالكتابة المسرحية انعطافة هامة صارت الى تحول واضح في الإبداع المسرحي مختلف عن المسرح الذهني الذي مثله منذ عشرينات القرن العشرين توفيق الحكيم (1902 – 1987) وأقرانه أمثال محمود تيمور (1894 – 1968) وعزيز أباظة (1898 – 1973) وعلي أحمد باكثير (1910 – 1969)، ومختلف أيضا عن المسرح التجاري أو المتغرب عند نجيب الريحاني (1891 – 1949) ويوسف وهبي. وقد شكلت هذه الكوكبة حساسية فكرية وفنية مغايرة نهضت بالمسرح العربي نهضة شاملة في فهم المسرح وفي ممارسته، ومن أعلامها البارزين ، على تباين اتجاهاتهم وطرائقهم ، الفريد فرج ونعمان عاشور ويوسف إدريس (1927 – 1990) وصلاح عبد الصبور (1931 – 1981) وعبد الرحمن الشرقاوي (1920 – 1987) وسعد الدين وهبة ومحمود دياب وميخائيل رومان.

1 - التفكير الأدبي والمسرحي :

برز الفريد فرج أديبا ومسرحيا واعيا بشؤون ابداعه نظريا وتطبيقيا، ولعله من الكتاب القليلين الذين يصدرون عن رؤية إبداعهم وفهمه في مصادره وطبيعته ووظائفه، فرافق الإبداع اشتغال يقظ على ترشيد الممارسة الأدبية والمسرحيّة في زمنها وفي تطلعاتها الفكرية والفنية، بل إن فرج طمح الى ترسيخ المسرح جنسا أدبيا حديثا ليصير مثل الشعر والرواية ديوان العصر، وقد حرص على أن يؤصل هذا الجنس الأدبي في الثقافة العربية بوعي التقاليد الحكائية والمسرحية في فنون العرض والفرجة والأداء الصوتي والحركي مما ميز الظاهرة المسرحية العربية طقسا أو شعيرة ما لبث أن انغمرت بالأعراف والتقاليد الاجتماعية، محتفظة غالبا بِمنشئها الديني ونزوعها الاتصالي مشافهة أو كتابة. ونتلمس في هذا البحث عناصر التفكير الأدبي والمسرحي عند فرج للتعرف على طوابع التأصيل في تجربته العريضة والعميقة والثرية.

بدأ فرج مسرحيا معنيا بتجسيد نصوصه على خشبة المسرح، وقضى قرابة عقدين من الزمن مخلصا لابداعه المسرحي، تأليفا وادارة ومخاطبة للراشدين والناشئة في آن واحد، ثم لتأليفه في أجناس أدبية أخرى راسخة في الحياة الثقافية العربية مثل الرواية والقصة القصيرة والمقالة، على أن فعالية الأديب أو الكاتب أو الفنان لا تقتصر على خطاب جنس أدبي بعينه، وعلى أن الأجناس الأدبية متعددة أساليب البلاغة والابلاغ .

أما أبرز شواغل التأصيل عند فرج فهي :

1-1- فهم الأصالة من خلال التقليد القومي :

أدرك فرج مبكرا وهم التّليد الغربي والانهماك فيه، على أن أهمّية الأدب والفن تنبع من طوابعه القومية، ولا سيما جماع الخصائص المعبرة عن هويته ، فرأى أننا نختلف عن أوربا :

(*) كاتب سوريّ

« لذلك كله ، فإن التطلع الى أن يكون لنا مسرح يزدهر على النمط الأوربي هو من أوهام الواهمين» (م 12 ص 38).

وثمة من يناهض الدعوة الى الهوية في الأدب والفن من منطلق أن المسرح ظاهرة أوروبية ونتاج عمليات التحديث، وعلى الرغم من مجاوزته لمثل هذا النقاش، اذ ربما كان صحيحا تقديره، الا أنه يعمل النظر والمحاججة في استمرار التقليد العربي للأدب والفن وفي تطوره الكبير مع النهضة القومية :

" فقد كان المسرح العربي يتكون في منتصف القرن التاسع عشر في جو من الفنون الشعبية الجماهيرية في المقهى وفي السوق ... فنون الأراجوز والشاعر والحكواتي وحفلات الطرب والرقص وطقوس الاحتفالات ومغاني الأفراح والأعياد " (م 12 ص 43).

"لقد تكون المسرح العربي عند فرج من تقاليده في مناخ التأثير الأوربي ، واستنكر المغالاة في قول القائلين إن المسرح العربي" **مبادرة من مبادرات التحديث الاجتماعي على النسق الغربي "** (م 12 ص 33)، مثلما رفض مقايسة المسرح العربي على ما يجري فوق منصات المسارح الأوربية : «**لهذا ينبغي دحض هذا المعيار والكشف عن عيوبه، مهما كان ذلك محفوفا بالمظالق، أو خارجا عن المألوف**" (م 12 ص 35).

وأورد فرج اختلافات بينه وبين المسرح الأوربي المستقر ولامسرح العربي الناهض، وأولها نزوع الأول الى العالمية ومخاطبة الإنسانية الشاملة ومجاوزة الفوارق المحلية، بينما ينزع الثاني الى تكريس القومية وتوكيد عناصر الشخصية الوطنية بمعناها الضيق الذي يصل الى أقصى تطرفه الى الطائفية المحدودة ، لأنه يتحرك بدواعي الهوية :

«وإن تأكيد الهوية الوطنية في حياتنا الفكرية والاجتماعية ، حياتنا الفردية والجمعية ، قوة نافذة لا تدع لجماهيرنا مجالا كمًا في أوربا لأولوية الشعور بالعالمية أو أولوية الاحساس بالشمولية الإنسانية» (م 12 ص 37).

وأوضح فرج أن أولى المحاولات المسرحية في القرن التاسع عشر كان تأطيرها العربي على أيدي الرواد أمثال القباني والنقاش، وهو ما كان في صلب ازدهار المسرح في ستينيات القرن العشرين باكتشاف الصلة بين المسرح العربي والفنون الشعبية العربية تذكر جهود التأصيل النظرية مثل كتاب توفيق الحكيم " قالبنا المسرحي " ودراسة يوسف إدريس في مقدمة مسرحية " الفرافير " عن مسرح السامر الريفي والمسرح الشعبي عموما، وكتب علي الراعي المتعددة، ولا سيما كتابة " الكوميديا المرتجلة ". ورهن فرج تطور المسرح العربي بجمهوره ضمن التنمية الثقافية الأعم وجماهير الثقافة التي تستند، فيما تستند ايه، الى الخصوصيات الثقافية وتأصيلها :

" المسرح العربي يجب أن يقوم بالرحلة الى جماهيره ، ليكتسب أسلوبه الأمثل وشرعيته القومية ، ولينطلق في مسار تطوره الطبيعي ، ويصبح الشكل والمضمون واللغة موضوعا واختيارا جماهيريا واستفتاء شعبيا واسعا وانتخابا طبيعيا حقيقيا " (م12ص46).

1-1-1- الأدب قومي :

عزز فرج فهمه للظاهرة الأدبية والفنية بأنها قومية واجتماعية في القوت نفسه ، فقد دلت الدراسة النظرية والجمالية على أن «**اكتشاف الشكل الفولكلوري البدائي للمسرح هو الشكل الضروري للمسرح الطليعي في بلادنا**» (م 12 ص 21).

ثم ربط فرج جماليات الأدب والفن بمثل هذا الاندغام بين بعدي المسرح الاجتماعي والقومي ، ودعا الى تأصيل فن المسرح اجتماعيا، «**أي الى مداومة البحث من أجل تحقيق هذه العلاقة بين المسرح والجمهور - أوسع ما**

تكون، وأوثق ما تكون فهي الاساس لكل نهضة مسرحية حقيقية، وهي حجر الزاوية في جماليات فن المسرح» (م 12 ص 31).

وجعل فرج البعد القومي للظاهرة الأدبية والفنية محك النظر في التجربة الغربية، وهو منطلق كتابة «شرق وغرب» : خواطر من هنا وهناك «الذي بَرْهن فيه على أن وعي الآخر مرتهن بوعي الذات حين أعاد الى الذاكرة حقيقة أن العلوم العربية هي التي أضاءت ظلمات أوربا ، مما يستدعي دوام التفاعل الثقافي : **«وأفكارنا التي أنارت أفكارهم ، فلا محل للتحوط أو النكوص عن استردادها وأن تنعم بثمارها وبتطوراتها. إن ذلك ليس تغريبا أو اغترابا، فقد نبعت العلوم من أصالتنا، وأصالتنا قديرة على استيعابها واستقبالها بقلب مفتوح»** (م 12 ص 220) .

إن وعي الآخر مرتهن بوعي الذات ، ولعل كتابه «دائرة الضوء» تعبير عن محاولات هذا الوعي من خلال شخصيات ثقافية مؤثرة أسهمت، العربية منها، في تأصيل الأدب والفن في الحياة العربية مثل الحديث عن أول وزير للثقافة (فتحي رضوان) وأول أوبرا عربية (جهود كامل الرمالي) والموقف من الفولكلور (يحيى حقي) ومسيرة الواقعية بوصفها مسيرة الصدق (نعمان عاشور) والتماس قيمة الفنان من جمهوره (يوسف وهبي) وأهمية ترسيخ دور الخواص في التنمية الثقافية (الموقف الرائد لمحمد محمود خليل وحرمه) والتوكيد على أن تقدير الفن نابع بالدرجة الأولى من بعده القومي والمحلي (نوبل نجيب محفوظ) .. الخ. وثمة موقف أو حالة شديدة الدلالة في التعبير القومي للفن فيما انتاب صلاح جاهين من اكتئاب بتأثير الهزيمة العربية في عام 1967 حين قال : «كانت هزيمة 67 قد ألقت بي في هاوية من الحزن لا فرار لها»، ولقد أمعن مرض الكتاب في تعطيل ابداع هذا الفنان المتألق :

«انني اشعر بالحزن والاسف مضاعفا، لاننا نحن اصدقاءه لم نستطع ان نواسيه، ونخفف عنه بقدر ما اسعدنا وواسانا» (م 10 ص 67).

ويؤيد نظرة فرج لقومية الادب والفن حفاوته البالغة بتجربة شيخ البنائين حسن فتحي الذي خصص له اول فصل من كتابه «دائرة الضوء» لانه انطلق في العمارة، وهي مجموعة طوابع ثقافية وفنية، من التزام الخصائص القومية والمحلية فيما سماه «المعاصر التقليدي» ورآه معبرا عن اشتغال عام بالهوية القومية في الادب والفن.

«وهكذا مثلت العمارة بصورة فصيحة حوار الفكر المصري في فترة النهضة الوطنية واختلاف تياراته حول الاصول والانتماء. وفي دراما هذا الحوار كانت اضافة المهندس حسن فتحي رائدة اذ انه توجه الى الفولكلور، واعتبره خلاصة الطابع العربي للتاريخ المصري بكل مراحله. وبذلك التحق حسن فتحي فكريا، وكان رائدا للمدرسة التي ضمت سيد درويش في الموسيقى، وكمال سليم في السينما، وبيرم التونسي في الشعر، ويحيى حقي في القصة، ورشدي صالح في الدراسات الادبية، وعلي الراعي في الدراسات الفنية» (م 10 ص 26).

2.1.1 - مواجهة الاجنبي :

ندد فرج بالأجنبي، على انه مناقض للوجود ، فخص مسرحيات كثيرة لفعل مقاومته وتحرير الذات القومية، كما في ي" سقوط فرعون" وصوت مصر" وسليمان الحلبي" و" النار والزيتون" و"عودة الارض" و" الحان على اوتار عربية"، ولم يقف تنديده بالاجنبي عند الاستعمار او احتلال الارض او العدوان المسلح، بل نبه الى مخاطر الغزو الثقافي مبكرا وما يشيعه من مشاعر الاستلاب والاغتراب، ولم يصدر في تنديده عن تعصب

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

قومي، فالعربي، كما تؤشر ملاحمه الشعبية، يميز بين الاجنبي والقومية الاخرى.

و «**القارئ يلحظ ان القصص تنظمها مسحة سخرية ظاهرة بالعجم والترك والروم، بينما لا تتجه القصص الى التنديد بالقوميات الاخرى كالهنود او الصينيين، فالعجم والترك والروم كانوا هم التحدي التاريخي في ذلك الوقت للقومية العربية** » (م 12 ص 57).

واعمل فرج مبضع النقد في التغريب الذي اثر طويلا على تطور المسرح العربي في مصر : «**وبدلا من ان يكون المسرح مرآة تعكس حياة الناس، اصبح مرآة تعكس نزوع قياداته الى التغريب والانبهار بالنموذج الفني الاوربي**» (م 12 ص 79).

وقد فهم فرج الأصالة على انها نبذ للتبعية، فحكايتنا مع العالم هي حكايتنا مع النفس ومع الماضي الحي بصراع الاصالة مع معوقاتها الاستعمارية الخارجية والداخلية :

«**ان الغاية والمطلب هما اكتشاف الذات وتحرير القدرة الذاتية القومية والاجتماعية مع كافة الظروف المقيدة والمعوقة. تحرير الروح.. من الواقع الذي نعيش فيه ضعفاء متخلفين - من رواسب الانقياد لثقافة قوية جعلها الاستعمار في مركز عالمي قوي ومؤثر بالضرورة، ومن رواسب ماض ضعيف ومظلم مع ذلك**» (م 8 ص 302-303).

وآلت مواجهة الاجنبي وكشف مخاطر الغزو الثقافي من خلال الاستلاب والتغريب والتبعية وسواها الى ضرورة التعريب والتفكير بالغة العربية.

«**فالتعريب ليس مجرد عملية تهدف الى تسهيل التعليم. انه حجر الزاوية في انطلاق هذه الامة الى آفاق العصر. اللغة اداة تفكير. يستحيل التفكير بغير اللغة**» (م8 ص 326).

2-1 - استلهام التراث :

عدّ فرج استلهام التراث حجر الاساس في تحقيق الهوية القومية في الادب والفن، ونجد ذلك في سحر القص الشهرزادي او سترد الليالي معبرا الى وعي الخصوصيات الثقافية في الممارسة الادبية والفنية، فاستلهم الليالي في عدة مسرحيات، هي " حلاق بغداد" و " بقبق الكسلان" و " علي جناح التبريزي وتابعه قفه" و " رسائل قاضي اشبيلية" و" الطبيب والشرير والجميلة" ثم مد مجال استلهام الليالي الى الرواية " ايام وليالي السندباد" والقصة " ليالي عربية" ، على انه استلهم التراث العربي في المقامة والسرد الادبي الجاحظي والملاحم والسير الشعبية، ونفى في هذا المجال التاثر بالتقليد الغربي عندما اتجه المسرح العربي الى الملحمية بتاثير التراث، ولا سيما الليالي، «**فهو اقرب الى سرد الحكايات منه الى تركيز الموقف، وتأثرنا في هذا المجال كان بالقصة العربية وليس ببريخت. واذا تشابه توجهنا مع نظرية بريخت، فليس معناه اننا استلهمنا اسلوبنا من بريخت، ولكن توجّهنا جاء من باب الف ليلة**» (م 12 ص 67).

وحدد فرج بدقة خصائص استلهام التراث الملتصق بالبعد القومي للادب والفن، «**فالرجوع الى التراث العربي العام كان هو التوجه القومي العربي. حيث ان الفنان لم يقنع بالتراث القطري، وانما امتد نظره الى التراث القومي الذي يجمع الامة العربية، لا التراث الذي يجزؤها. ومن ثم كان استلهام التراث مرتبطا باللغة العربية الفصحى**» (م 12 ص 22).

لا يتوقف استلهام التراث لدى فرج عند الشكل وحده، بل يجعل المحتوى الفكري بما هو منظومة قيمية تتصدرها قيم

الجوهر العربي الاساس، لان الطرح الفكري الواقعي والعصري شديد الالتصاق باطاره الجمالي، «**فحين نتحدث عن فكرة الحرية والعدالة الاجتماعية، او نطرح رايا عصريا ومستقبليا في اطار من الف ليلة وليلة انما نوحي للجمهور باصالة فكرة الحرية والعدالة في تاريخنا واصولنا الثقافية، ونضفي على الفكرة مصداقية تاريخية وتراثية**» (م 12 ص 69).

ورأى فرج في استلهام التراث سبيلا تربويا للتلقي الثقافي مما يعين على شؤون التاصيل، وقد ثمر هذا السبيل في مسرحياته، وفي روايته وقصصه التي تستلهم الليالي، من مفهوم الكتاب، القصصي الذي ينوع الاشكال السردية الى مزايا التشكيل وجماليات اللغة وتعبيرها عن الجوهر العربي والمنظومة القيمية وفي مقدمتها مواجهة الاجنبي :

و «**الف ليلة حافلة بهذا المعنى الكبير، وهو معنى المواجهة بين العربي وغير العربي سواء في السندباد او في غيرها من القصص تجد دائما ذلك اللقاء مع الروم والهند والزنج واهل الصين العجم**» (م 12 ص 73).

ويفيد تثمير هذا البعد القومي رشاد الموقف من التراث، لا إعادته او الانتقاء منه، بل استعادته بروح نقدية مؤمنة بالمستقبـل :

«**ان استخدام التراث كاطار مسرحي او انتهاج الاسلوب الشعبي القديم في ضرب الامثولة ينطوي على قصد واضح لاعادة صياغة الحاضر عن طريق اعادة صياغة التراث. وهو بذلك موقف نقدي وجدلي من التراث، كما انه موقف نقدي وجدلي من الواقع. هو موقف للواقع ناقد للماضي، وموقف للماضي ناقد للحاضر... هو موقف نقدي وحر من الواقع ومن الماضي معا. ولعل هذه هي حكاية الادب التقدمي مع الماضي - المسرح والقصة والشعر... انه، كان في فن الاقنعة الزنجي استخدام لقناع الماضي بفرض التطر من سطوة الماضي ومن سلطة الماضي**» (م 8 ص 221).

واللافت للنظر ان فرج واع لمعاني الاستلهام ووظائفه من مستوى الحكاية في المسرحية واصلها الروائي او الشفاهي الى مستوى الخطاب، وقد قال في نهاية سبيعنيات القرن العشرين عن زياراته الاربع انذاك لليالي :

«حلاق بغداد» مسرحية في حكايتين الاولى يوسف وياسمينة من الف ليلة. والثانية زينة النساء من المحاسن والاضداد للجاحظ ؟.

شخصية ابو الفضول التي تربط بين المسرحيتين هي احدى شخصيات الف ليلة وليلة، وهي شخصية مزين بغداد (في الجزء الاول من الف ليلة).

المسرحية الاخرى من فصل واحد (بقبق الكسلان) وهي مسرحية للاطفال وهي ايضا مستوحاة من الف ليلة وليلة.

"على جناح التبريزي وتابعه قفه" مسرحية مستوحاة من ثلاث حكايات، وفيها طابع تركيبي من الحكايات الثلاث وليست استحياء مباشرا من قصة واحدة. الحكاية الاولى هي المائدة الوهمية وهي قصة مزاح بين صاحب قصر وطفيلي فقير. وصاحبي الجراب التي اوردتها بين الفصلين في اطار مستقل لتؤكد **المغزى العام للمسرحية على منوال الكوميديا (ديلارتي) التي تتصف بفاصل بين الفصلين، وهذا الفصل هو لحظة تنوير بالنسبة للمسرحية.**

الحكاية الثالثة هي معروف الاسكافي، وهي قصة رجل فقير في بلد غريب ادعى الغنى لكي يحظى بكرم اهل المدينة. وهذا جزء من قصة معروف الاسكافي. وقد عملت على تركيب هذه القصص الثلاث في قصة واحدة ذات مغزى جديد تتعلق، او تصور حدود الوهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحدود الحقيقة او الواقع، وهي قصة نقدية للعقل البشري.

المسرحية الرابعة التي استلهمتها من الف ليلة هي مسرحية " رسائل قاضي اشبيليةي"، وتتضمن ثلاث حكايات مستوحاة من الف ليلة وليلة وليس لها علاقة مباشرة بالف ليلة، وهي قصص مبتدعة ومتاثرة جماليا وشكليا بالف ليلة. وهذا اسلوب مختلف وحالة متقدم متدرجة في مسيرة الاستلهام من التراث ي(حيث ان التاثر والاستيحاء قد اخذ شكلا تدريجيا من التاثر المباشر ونقل القصة كما هي مع اضافة الرؤيا او فكرة فلسفية، الى استغلال قصص عديدة ومزجها في تركيبة واحدة مكونة مسرحية واحدة، الى التاثر بالاسلوب فقط من الناحية الشكلية والجمالية في الليالي" (م 12 ص 62 –64).

ثم رهن فرج خلاص المسرح من ازمته ومواصلته لازدهاره ولفاعليته في الثقافة الجماهيرية باستمرار وعيه لهويته، ولا سيما استلهامه للتراث، بوصفه ينبوع التقاليد وحصن الاصالة في اللغة والسرد المفتوح على التجربة القومية جماليا ومعرفيا :

" التغيير في الفكر السائد ايضا كان بذاته سببا في ظهور التناقضات .. في مجال المسرح مثلا .. " الصفقة" مسرحية الحكيم كانت بشرى بظهور اللغة الثالثة التي ستحافظ على مقومات اللغة القومية الفصحى مع الالتزام بلغة الناس الواقعية، حلا لمشكلة الازدواج اللغوي في المسرح والحياة " و " فرافير" يوسف ادريس كانت علامة كبرى في طريق الاصالة المسرحية القومية والشعبية لابداع مسرح عصري قومي يستند الى تقاليد السامر الريفي والمسرح الشعبي" (م 8 ص 345).

1-3 – التحديث :

انطلق فرج في تحديثه من التقاليد القومية لان " اكتشاف الذات هو اكتشاف علاقة الذات بالاخرين، اكتشاف الذات القومية هو تحديد موقفها من العالم وموقعها في الزمن " (م 8 ص 283)، وهذا ما دعاه لوضع كتب برمتها عن فهم الحداثة والتحديث داخل التجربة الذاتية، فكان كتابه الاول " دليل المفترج الذكي الى المسرح" وقد استهدف فيه القارئ من اجل يحب المسرح، وليضيف الى خبرة المتفرج وعيا بفن اصيل وحديث هو المسرح، فحوى شروحا تعريفية موجزة لاهم عناصر العمل المسرحي : فن المسرح، الديكور، الخلفية التشكيلية، الممثل، ادواته، تيارات فن التمثيل، فن اللعب، فن الضحك، انواع الملهاة، المحلية والانسانية، بالملهاة الواقعية الحديثة الماساة، المسرحية، عناصر التاليف المسرحي، الحوار، لغة الحوار، الفصحى في المسرح النجوى، الحائط الرابع، المسرح من زاوية نظر حديثة، العقل المحض، شكل المنصة، المخرج، العنصر الكفري للمسرحية. ومن الملحوظ ان كتابة فرج عن هذه العناصر الحديثة في تكوينها الناجز اقترنت بامثلة واقعية من التجربة المسرحية العربية (ص 23 – ص 41 – ص 54 ص 57 – ص 101 – ص105 – ص 126 – ص127 – ص 127 – ص 176 – ص 177 – ص 193 – ص 200 – ص 225 – ص 227) مثلما خصص فصولا برمتها عن التجربة المسرحية العربية (ص 76– ص 93–ص 109–ص119 – ص 151) ، وختم رؤيته بحوار مع الحكيم حول مسرحه وفكره وفنه.

لقد بات جليا ان فرج ينظر الى الحداثة والتحديث من واقع التجربة المشرحية العربية، كما في افتتاحيته عن الخلفية التشيكلية :

" اذا كان الحديث قد ساقنا لمقارنة عابرة بين مزاج وفن كل من نبيل الالفي وحمدي غيث، فلا ياس من ان تسترسل في هذه المقارنة بعض لاسترسال بقصد التفريق بين اتجاهات طليعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مخرجينا المسرحيين في صدد تكوين الخلفية التشكيلية المسرحية."

الديكور يصممه رسام بالطبع. ولكن عمل الرسام محدد بعدة اعتبارات :

اولها : اسلوب المسرحية، سواء اكانت رمزية او سيريالية او واقعية او طبيعية او خيالية " فانتازيا " الى اخر هذه الالوان " (م 8 ص 22).

ولطالما استغرق فرج في التطبيق العربي على فهمه للمسرح، كما هو الحال مع تاملاته حول اصل الملهاة واصولها :

" ان القدرات الخلاقة لممثلينا في مجال الكوميديا قد دفعت مسرحنا خطوات الى الامام ونجومنا الساطعة : عبد المنعم ابراهيم في " حلاق بغداد" وشفيق نور الدين في " القضية" و"السبنسة" وحسين رياض في " تاجر البندقية" وسعيد ابو بكر في " مسمار جحا" وفؤاد شفيق في " مضحك الخليفة" وتوفيق الدقن وعبد السلام محمد في "الفرافير" وغيرهم من الابطال الموموقين دعموا فن الكوميديا في بلادنا واتاحوا له بجدارة امكانيات وافاقا لا حدود لها.

ان فن الكوميديا قد سبق الفنون المسرحية الاخريي في بلادنا، من حيث الرواج، فنحن شعب يحب النكتة، ولا جديدي في ذلك .ولكن الجديد هو ما يقرره الفيلسوف الفرنسي برجسون من ان الشعب المولع بالنكتة شعب مولع بالمسرح.

ان الصلة بين الاثنين ظاهرة وهي صلة كما هي جديرة بالتأمل فهي مثيرة للامل جدا...

اما الامل فهو في قلوبنا . اما التامل فهو يشحذنا لمزيد من البحث في اصول الكوميديا في بلادنا .." (م 8 ص 75).

ثم تتبع فيفصل اخر تحديث الكتابة المسرحية الواقعية الملهاوية في ممارسة جيل المؤلفين المسرحيين الذي ينتمي اليه فرج نفسه :

" بعد ان اشرنا الى المنحى الخاص الذي تتميز به مسرحية الفرافير، لا بد ان نصل الى وصف تيار فن التاليف المسرحي المصري الحديث، ذلك التيار الذي اثر طابعه على ذوق الجمهور وعلى الحركة الثقافية بوجه عام في السنين الاخيرة. ومع ان كلا من مؤلفينا يتميز بطابعه الخاص، فاننا نستطيع ان لمس في مسرح نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ولطفي الخولي بشكل خاص تلك الصفاة الخاصة التي تميز تيار الكوميديا الواقعية الحديثة.

اننا نريد هنا فقط ان نطل على هذا التيار الجديد الممتع، ان نتقصى خطوطه العامة، ان نكشف مزاياه الشعبية والفنية، ليكون هذا الفصل دليلا للمتفرج الى العالم المسحور الذي يصفه معظم الكتاب الجدد في المسرح.. ومعينا على الاستمتا ع والفهم لفنهما الذي لاقى ويلاقي رواجا عظيما من الجمهور ..." (م 8 ص 101).

وعندما تكل عن المسرح من زاوية نظر حديثة، فانه احتكم الى تجربة المسرح العربي وتجربته الذات :

" راينا اتجاها للمدارس الحديثة يعمد الى اختزال الحوائط والابواب والاكسسوار والاقتصاد في زخرفة تفاصيل الاشياء والملابس فوق المنصة، والاستغناء عن تفاصيل التفاصيل بقصد تخفيف ثقل التركيبات في بناء الديكور، وضمان ان يكون الممثل البشر ركيزة التكوين التشكيلي كله فوق المنصة.

ورااينا ان هذا الاتجاه في الوقت الذي يضمن التوازن التشكيلي بين الممثل وبين الاشياء الجامدة فوق المنصة، انما يصدر عن فهم عميق دقيق لحقيقة جلية : هي انه لا يمكن خداع المتفرج عن مكانه (في مسرح الاربكية مثلا) وزمانه (في الساعة العاشرة مساء) وايهامه ايهاما كاملا بانه في عاصمة الدانمرك حيث سقط هاملت مطعنا بسيف مسمون.

وراينا ان الايهام والتوهم في المسرح ليس الا عقد اتفاق غريب بين الفنان والمتفرج تكلفه الاشارة المقتصدة من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الديكورست الى المكان والزمان المفترضين واستعداد طيب من المتفرج للتصديق بالاشارة المقتصدة والاندماج في الموضوع " (م 8 ص 193).

لقد وضع فرج عدة مؤلفات عن متابعته الدؤبة للمسرح الحديث والتفاعل الثقافي العربي مع اتجاهاته وتياراته المتعددة، مثل " اضواء على المسرح الغربي" و" شرق وغرب : خواطر من هنا وهناك"

1.4–اللغة :

شغل فرج باللغة في المسرح منذ بداءة تجربته فدعا الى توافر شروط جمالية وتعبيرية للغة الحوار تنفع في تحقق الوظيفة الاتصالية وابلاغية، ويستلزم ذلك ان تكون اللغة فصيحة او مفصحة :

"ولغة المسرح لها غير هذه الشروط الادبية العامة، شروط خاصة اخرى كلغة لفن من نوع خاص.

يذهب بعض الباحثين الى ان الشعر اوفق للمسرح من النثر، وبغض النظر عن صحة هذه الدعوى، فانها تصدر عن نفس المفهوم القائل ان المسرح يقتضي لغة فنية من نوع خاص. سواء في اللهجة العامية ام الفصحى.

ان المسرح يقتضي لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرا مباشرا بلا تعقيد او لف او دوران. بلا استيطراد او تطويل، لغة تناى عن التراكيب المتداخلة المعقدة.. فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعاني في مثل هذا اللون من التعبير .."(م 8 ص 163–194).

2-التاليف المسرحي :

وضع الفريد فرج سبعا وعشرين مسرحية متفاوتة الطول، ومتباينة الموضوعات والاهتمامات والاشكال والتقانات، هي :

1–صوت مصر (فصل واحد) 1956
2–سقوط فرعون 1957
3–حلاق بغداد 1964
4–سليمان الحلبي 1965
5–الفخ (فصل واحد) 1965
6–بقبق الكسلان (فصل واحد) 1966
7–عسكر وحرامية 1966
8–الزير سالم 1967
9–علي جناح التبريزي وتابعه قفه 1969
10–النار والزيتون 1970
11–الزيارة (فصل واحد) 1970
12–زواج على ورقة طلاق 1973
13–الحب لعبة 1975
14–أغنياء فقراء ظرفاء 1977
15–رسائل قاضي اشبيلية 1975
16–رحمة وأمير الغابة المسحورة (للاطفال) 1975
17–الغريب (فصل واحد) 1993
18–العين السحرية (فصل واحد) 1978
19–دائرة التبن المصرية (فصل واحد) 1979
20–ألحان على أوتار عربية 1988
21–هردبيس الزمار (للاطفال) 1989
22–الشخص (فصل واحد) 1989
23–عودة الارض 1989
24–مي زيادة (تمثيلية تلفزيونية) 1986
25–غرابيات عطوة ابو مطوة 1993
26–اثنين في قفة 1993
27–الطيب والشرير والجميلة 1994.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعلنا نتلمس علامات هذا التفاوت وهذا التباين في الملاحظات التالية :

2.-1 الاستجابة للواقع :

شغل الفريد فرج، مثل ابناء جيله من المسرحيين الاخرين، بالمتغيرات السياسية والاجتماعية، يفصارت مسرحياتهم، في الغالب الاعم حتى مطالع سبعينيات القرن العشرين، وهي المرحلة الناصرية وامتداداتها في مد وجزر على وجه التقريب، استجابة مباشرة او غير مباشرة للاحداث والتبدلات التاريخية القومية والوطنية السياسية والاجتماعية العاصفة والغامرة حركة الواقع وشروط التاريخ، فكتب " صوت مصر " احتفاء بفعل المقاومة في بور سعيد (حازت ميدالية الفن في المعركة)، وضع مسرحيته التاريخية " سقوط فرعون" لمعالجة فكرة الحياد الايجابي والسلام المسلح، وهي احدى اطروحات النظام انذاك تساوقا مع مؤتمر باندونغ، وكتب " حلاق بغداد" في مناخ فانتازي يستلهم الموروث السردي وبعض المؤثرات التعبيرية والانطباعية والملهاوية لمعالجة سياسة الحكم، ووضع " سليمان الحلبي" في فترة انتشار قيم الشعبية وتصاعد المد الثوري العالمي والعربي اشاعة للفكر الثوري القومي في مصر عبد الناصر وانطلاقة رصاصة المقاومة الفلسطينية واشتداد عود الارادة العربية على ان المسرحية بتعبير الفريد فرج نفسه " اجابة شافية على اول تحديات الاستعمار الاوربي للشرق في عصرنا الحديث (م 2 ص 18) ، كتب " عسكر وحرامية " عن تحالف قوى الشعب العاملة والنصال من داخل " الاتحاد الاشتراكي"، تنظيم السلطة الحاكمة، لمواجهة الفساد والافساد، وكانت مسرحية " الزير سالم" دعوة لمجاوزة الخلافات القومية والجراح العربية النازفة في اكثر من بقعة والانخراط في ائتلاف قومي ينفع في مواجهة التحديات، ووضع مسرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفه" عن حتمية الحل الاشتراكي وانتصار الافكار الاشتراكية وافكار العدل الاجتماعي واشاعة حلم التغيير، بالعدل المادي، والف " النار والزيتون" ايمانا بانتصار المقاومة الفلسطينية وبالحل النضالي المقاوم سبيلا لهذا الانتصار، ووضع مسرحية" زواج على ورقة طلاق" استتباعا لمعالجة الحل الاشتراكي والتلاقي بين الطبقات المتصارعة.

وتميزت كتابة الفريد فرج بالاستجابة غير المباشرة، بينما كانت الاستجابة لدى مسرحيين آخرين مباشرة يظهر فيها صوت الاحداث والوقائع والاطروحات والشعارات مما يستعصي على التجلي الفكري والفني احيانا، وقد تعاضدت صيغ التعبير عن الاستجابة المباشرة بعناصر الصوغ المسرحي، ولا سيما التحقق الفني لافكاره ورؤاه بين التاريخي والراهن، بين المطلق والمتغير ، بين الجوهري والعرضي.. الخ.

2.2 الافكار والموضوعات :

عني فرج في مسرحياته بافكار تاريخية لطالما تناقضت مع افكار وجودية ، اذ عاين في مسرحيات كثيرة افكارا سياسية واجتماعية شديدة الارتباط بالتاريخ العربي في مصر وفلسطين وبقاع اخرى.

شغل على الدوام بافكار العدل الاجتماعي والمقاومة والتحرير والاشتراكية على اطلاقها ثم ما لبث هذا المطلق ان انتابته أو تناوشته وطأة المتغير، وهذا واضح في مسرحياته " علي جناح التبريزي" و" سليمان الحلبي" و"الزير سالم"، ثم دخلت هذه الافكار اشتراطات او استحقاقات هذا المتغير مثل ان يكون السلام مسلحا في " سقوط فرعون"، او ان يمايز بين حلم العدالة ووهمها او توهمها في " علي جناح التبريزي" او ان يتداخل الزمان والتاريخ في فهم العدالة المستحيلة في مسرحية " الزير سالم" او ان يتوارى الخلاص الفردي الممكن وراء الخيلاص الجماعي المفترض في مسرحية " عسكر وحرمامية"، او ان يغطي اللقاء الطبقي بشعاره في مسرحية " زواج على ورقة طلاق" او ان تربط الديمقراطية بتطبيقها وبظرفها تمييزا بين

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الزمن المطلق والزمن المتصل او الراهن في مسرحية " حلاق بغداد"، او ان يربط الصراع بين الخبير والشر بالمواضعات الاجتماعية والوضع البشري في مسرحية " الطيب والشرير والجميلة".

وقد اختار فرج لافكاره موضوعات متعددة قومية واجتماعية من منظورات سياسية واخلاقية وانسانية صريحة. وقد بدا كتابته المسرحية بالموضوع القومي الذي عولج باشكال متعددة وبرؤى ثرية عن الوجود العربي الكريمي في مراحل حاسمة للتازم الذاتي القومي ومعضلات مجاورته وتحققه، كما في مسرحياته : " صوت مصر" و" سقوط فرعون" و"عسكر وحرامية" و" النار والزيتون" و" سليمان الحلبي" و"الحان على اوتار عربية" و" عودة الارض".

وثمة مسرحيات ذات طابع احتفالي يستجيب للموضوع القومي مثل " صوت مصر" المكتوبة تحية لفعل المقاومة ضد العدوان الثلاثي على مصر، و" عودة الارض" المكتوبة حفاوة بالوفاق الوطني حول النصر في حرب تشرين الاول عام 1973.

وغالبا ما اندغم الموضوع القومي بالاجتماعي، عندما ترى القضية الاجتماعية في بعدها العام كما في رؤية التطبيق الاشتراكي للافكار المطلقة كالعدل والديمقراطية في بناء المجتمع وانتاجه.

3-2 – استلهام التراث :

نظر فرج الى استلهام التراث مجالا رحيبا للاصالة ووعي الذات القومية، فاستعمل السرد الشهرزادي في عدة مسرحيات ، اذ زاوج لاول مرة في مسرحية " حلاق بغداد" بين حكايات من " الف ليلة وليلة" واحدى قصص الجاحظ في كتابه " المحاسن والاضداد"، ثم استوحى مسرحية " علي جناح التبريزي" من حكايات ثلاث من الليالي: هي حكاية المائدة الوهمية، وحكاية الجراب وحكاية معروف الاسكافي، وبنى مسرحيته القصيرة " بقبق الكسلان" من فضاء حكائية الليالي، وتاثر في مسرحيته " رسائل قضاي اشبيلية" بحكائية الليالي وحوافزها السردية الواقعية الممتزجة بالفنتازيا. وكانت اخر مسرحياته «الطيب والشرير والجميلة» مستوحاة من إحدى حكايات الليالي ايضا.

ويلاحظ ان اشتغال فرج على التراث موصوف بالسّمات التالية :

- التصرف في البنية الحكائية على سبيل التاثر النفسي والذهني، فلا يعاد المتن الحكائي في الحكايات المستلهمة، بل يستعاد نسقها في الفضاء السردي وعلاقاته الجمالية والدلالية، وتبدو مسرحيتا " حلاق بغداد" و" علي جناح التبريزي" مثالا لهذا التصرف الذي يوائم في الاولى بين حكايات من الليالي ومن السرد الادبي الجاحظي.

- النزوع النقدي والتعليمي في استعادة التراث السردي، فتصبح المسرحية مدارا للنقد والتامل النقدي لافكار الارض والعقاب والسوف في مسرحية " رسائل قاضي اشبيلية"، بينما تلح المسرحية على التعليم وتقدير العمل والعيةطاءن وهو ما توجزه نبرة الختام في مسرحية " بقيق الكسلان"، وكانه صوت الجوقة :

- "**الجميع : (يتقدمون ناحية الجمهور) رايتم بانفسكم ايها السادة هذه الصورة التي صاغها المؤلف الشعبي العظيم في الف ليلة وليلة منذ الف سنة. ومغزاها ان احلام اليقظة تحطم النفس كما حطمت الاباريق. وان الكسلان يعوض فشله وقلة الحيلة، وان الحياة والرخاء والسعادة ابناء العمل لا الاحلام . ونشكركم**" (م اص 216).

- الصوغ على نسق حكائية الليالي دون الالتزام بالبنية السردية تثميرا لقابليات حكايات الليالي الثرة، ولا سيما الدوران في شكل التحفيز الحكائي وخصائصه التخييلية مثل منطقها الخاص وتداخله المدهش بين الواقع والفنطزة، فلا تخفي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغرائبية او العجائبية معقوليتها الخاصة، كما في مسرحية " الطيب والشرير والجميلة" التي تمتح من معين حكائية الليالي سيرورة تقليدية لمعاينة فكرة الصراع الرئيسة في المسرحية بين الخير والشر، وقد كشف فرج عن اسلوبية مثل هذا الاستلهام في افتتاحية المغني في المشهد الاول من الفصل الاول الذي يحمل عنوان " دكان الحلاق" بقوله :

" المغني : كل جيل كتب حكايات الف ليلة وليلة على هواه .. الف ليلة هي هذه وتلك من الحكايات.. الف ليلة هي صيغة تروي بها الحكايات. كل جيل روى بهذه الصيغة حكايات جيله على مقتضى احتياجاته الاخلاقية الروحية، واستخلص منها الحكمة التي يريدها ويطلبها.. الف ليلة سفينة احلام ركبها الناس من كل الاجيال.. وكل من ركب فيها حملته الى ما يريد من البلدان.. فقد ذهبت بالراكبين الى كل زمان ومكان على كل المقامات الموسيقية وبكل الالحان (موسيقى مصاحبة)، ولو كان الاجداد يكتبون النوتة الموسيقية، ويدونون الموسيقى المسطرة بالخطوط الخمسة كل سطر، كما تكتب الاوبريتات والمسرحيات الغنائية، فحايات الف ليلة مزينة دائما بالصور والاشعار والاغاني والرقصات التي غناها وخيلها الراوي دائما لمستمعيه، ليجذبهم للدخول من اباب الخيال والتصور الى العالم الجميل الساحر لالف ليلة وليلة... وسنبدأ حكايتنا كما كانت تبدأ القصيدة العربية في الزمان الخالي بالانشاد للحب والغزل... فنقول : هذه هي الليلة السابعة والعشرون بعد التسعمائة .. فاضرب الوتر " (الطيب... ص 22).

وثمة تجربة فريدة في استلهام اتراث الشعبي في مسرحية " الزير سالم" تتبدى في اعمال المخيلة انطلاقا من الوقائع المتداولة عن الراوي الشعبي المجهول ، فتبنى المسرحية على هي نسق تنضيد جديد للحوافز تضيئه عملية الاشتغال على تفسير خاص، لتلتحم بعد ذلك جمالية التكوين المسرحي بفضاء الدلالية او ما نسميه وحدة الاغراض او فاعلية القصد، لان المعول دائما هو " الفكر في المسرح" بتغبير فرج نفسه (م 2 ص 166) ، فاستبعت التفاصيل او الوقائع غير الدالة او الوظيفية، وامعن مليا في تركيب شبكة العلاقات السردية نفورا من الاستطراد او الحشو، مما يسعف ضبط البنية واحكام نسيجها بالاغراض المتعددة من الاضمار الى التصريح، ولعل هذا الولع بتمتين المنظور السردي هو مسوغ اختيار البناء الدائري حين تبدأ المسرحية بمشهد هجرس وتردده في الاقتراب من كرسي العرض بعد مخاض الدم والانتقام والكراهية الطويل، فيوجز هجرس القصد في المشهد الاخير الذي كانت المسرحية مسوغ البنية .برمتها انتظاما في تعليل الحوافز واشباعها بدلالات التجربة .

" **هجرس : وهكذا تدور اللعبة فتشملني انا ايضا في اعصارها الدوار. اين الفكاك من الدم ؟ ها انذا اتقدم الى العرض برئيا من كل ذنب . صافي النفس نظيف اليد، بدافع الشرف، ورغم تحذيرات الشرف، لاجل فوق المستنقع مزمعا ان اتجنب التلوث جهد طاقتي، وانا غير متاكد اني استطيع. وقاني الله ارتداد بصركم ان يدفعني. ان يزجني في ايام مقبلة.. اللهم اجعلني رحمة ولا تجعلني لعنة على قومي** " (م 2 ص 282).

2-4 – التاريخ :

عمد فرج الى الاشتغال المسرحي على التاريخ في بعض مسرحياته على سبيل المسرحية التاريخية في مسرحيتيه " سقوط فرعون" و " سليمان الحلبي"، وعلى سبيل التخييل للوقائع التاريخية في تمثيلية «مي زيادة» وعلى سبيل الاستخدام التسجيلي المطلق في مسرحيته " النار والزيتون" والاستخدام التسجيلي المحدود في مسرحيتيه " الحان على اوتار عربية " و" عودة الارض".

استند في المنحى الاول على التاريخ الفرعوني القديم استنادا رئيسا الى كتاب سليم حسن " الادب المصري القديم" قاصدا الى معالجة افكاره الفلسفية عن الصمود في وجه الغزاة والاعداء والمتامرين خلال مرحلة اخناتوت التي صارت الى رحابة الاسطورة في رؤية التنازع بين الطبائع المتعارضة او المتناقضة داخل الذات الواحدة.

يتركز الاشتغال التاريخي في المسرحية على فهم الحساسية السياسية وتبعات الرفق المروع بالمصائر الماساوية لشخوصه في ظل عنتهم الصارخ لمراودة العالية العامة بوصفها محط رهان الرؤية كقوله :

" **وفرعون مصر يأبى ان يشن الحرب، والصلوات في معابدك، تترنم بكلمة السلام**" (م 6 ص 320).

تستند فكرة المسرح عند فرج الى تحويل الواقعة التاريخية الى مدار طقس هو تخييله لمتتالية الحوافز في عملية الصراع نشدانا للقصد النهائي : بطولة سليمان الحلبي في مواجهة الاجنبي المحتل باعثا في هذه البطولة المرامي البعيدة والعميقة لتكوينه العربي الازهري (اندغام العروبة بنسق ثقافي تقليدي) فردا من جماعة معبرا عن تطلعها مدركا لخياراتها ضمن لحظة تاريخية حاسمة، محكما وعيه حين يغوص في تشابك مكوناته الاصلية ومؤثراته الراهنة والكضاغطة انطباقا لدى العقل على الخنجر، فليس فعل البطولة طارئا يندرج في المصادفة، بل هو نتاج تصميم العارف " بمصيره طول الوقت، يخوضه بعيون مفتوحة وذهن حاضر ممتلىء بالتوقعات "(م 2 ص 18)، ولعل الكناية الدالة عن افق البطولة في امكانية مقاومة العين لمخرز هي التعليل الاقرب للدوران في مدار الطقس، ونسيجه تلك الحوافز التاريخية التي يعاد تنضيدها وكان التاريخ مؤطر لاستعارة فعل الفداء عن سابق تصميم ، أي ان المسرحية تغدو وعيا بالتاريخ في اشتغال عقلاني ووجداني داخل ذوات خاصة ما تلبث ان تيصبر الى وعي الذات القومية العامة.

ويمضي فرج عميقا في تخييل الوقائع التاريخية في تمثيليته التلفزيونية " مذكرات لم تكتبها مي زيادة" فقد مازج بين ما كتبته وما تومىء اليه هذه الكتابات استبطانا لسيرة مناضلة مؤثرة في مجتمعها نداء متواصلا لحرية الفكر وشجاعة الراي، وقد وازى فرج بين الوقائع التاريخية وتعليقه عليها بصوت الكاتب الذي يستنطق هذه الوقائع الدلالات الاعمق للمعنى الوجودي العامر لهذه الاديبة المبدعة الشجاعة، كمثل تثميره لحديثها عن رسالة الاديب في المشهد ما قبل الاخير الذي افلح فرج في الا يكون مقحما على السياق، ونقتيطف منه هذا المقطع :

" **رسالة الاديب تعلمنا ان العالم العربي على تعدد اقطاره من المحيط الى الخليج وحدة واحدة. رسالة الاديب تعلمنا ان نفاخر بلغتنا العربية الممتازة على سائر اللغات . رسالة الاديب تعلمنا الا نخضى كارثة، ولا نتهيب مغامرة. فكل زمن خطير في التاريخ كان زمن اضطراب وكوارث. واعظم فوائد الانسانية تجمعت عن عصور العذاب والخطر. العاصفة لا تقتلع الا ضعيف الاغراس اما الاشجار ذات الحيوية العصية فالاعاصير لا تزيدها الى قوة ومناعة**"(م11 ص 196).

ولجأ فرج الى الاستخدام التسجيلي المطلق في مسرحية " النار والزيتون" ، على ان تسجيل وقائع حياة فرد لا تكفي لتسجيل حياة شعب، فعاد الى الوثائق التاريخية لبعث نضال الشعب الفلسطيني من خلال التفاصيل الدالة في مجرى الصراع العربي- الصهيوني :" العنف الصهيوني، العذاب الفلسطيني، المقاومة الصلبة، التامر البارد للقوى الامبريالية العالمية" (م 6 ص 149).

وقد جمع فرج مادة المسرحية من مصادر متعددة ودعمها بالمشاهد من خلال زيارة مواقع العمل الفدائي والاتصال عن قرب بابطال المقاومة الفلسطينية وضحايا العدوان الصهيوني، على ان فرج حول هذه المادة الى غناء شعبي للقضية الفلسطينية استخداما اوفر واوسع لمعطيات المسرح الشامل من اشعار واغان وحركات ايقاعية وتشكيلية ومعروضات وسواها، ليقل بعد ذلك استعمال الوثائق التاريخية كالاقوال والاحصاءات والنصوص والمذكرات وساها، وثمة ملاحظة هو العناية بوثائق شائعة ومتداولة والاشتغال الغنائي عليها باقل من الاشتغال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدرامي بالاعتماد على وثائق من الشعر الفلسطيني او الغناء الشعبي الفلسطيني، كمثل استقبال جثمان الشهيد حيث نجوى الام المفجوعة وصوت الجميع يردد الاغنية الشعبية :

" الام : لا تقولوا لي ولدي مات. ولدي حي... ابترع بنفسه. الله يرضى عليه. الله يجعله فدو عن فلسطين. الله يجعله فدو عن كل فدائي. انا غالب عني ولد واحد، وربنا اعطائي كل فدائي ولد لي. كلكم اولادي. الله يرضى عليه. الله اختاره من بيننا لها الموتة الشريفة. واخواه يتزفه. (تزغرد وهي تمسح دموعها).

(يلتف الفدائيون حولها والقائد يسلم لها وسام ام الشهيد والاغنية يرددها الجميع).

الجميع : هاتوا الشهيد هاتوه

هاتوا العريس هاتوه

وبعلم الثورة لفوه

يا فرحة امه، وابوه

انا امه يا فرحة امه

يا عرسه في ليلة دمه

يا تراب الحرية ضمه

يا اخواته للثورة انضموا

زغروته ياللا حيبوا

هاتوا الشهيد هاتوه

هاتوا العريس هاتوه

وبعلم الثورة لفوه

يا فرحة امه والبوه" (م 6 ص 138-139).

وستخدم فرج بعض تقانات المسرح التسجيلي على نحو جزئي، مستحضرا وقائع من التاريخ القريب مثل موكب اللورد البني غداة افتحام القدس ودمشق 1917 ، وخريطة الوطن العربي وبجانبها سايكس وبيكو يؤشران الى الاتفاقية السرية لتقاسم الارض العربية واحتلالها، ومائدة اجتماعات الامم المتحدة وقائمة قرارات الحقوق الفلسطينية، واستعراض القوة بشخص كيسنجر، واستعادة صورة زنوبيا الت تابت على الاحتلال الروماني وقاومته، واستعراض اطراف المؤامرة الاستعمارية المستمرة بحق العرب، واسناد نبوءة النصر الى احياء ذكرة صلاح الدين، لتكون هذه الوقائع التاريخية جميعها تعضيدا لموقف المقاومة الباسلة لزنوبيا ذلك المثل الحي للبطولة العربية "

" اصوات العامة : زنوبيا ملكة العرب.. الساحرة. ارجموها. اخفضي راسك يا امراة، انظري تحت قدميك ا اسيرة الرومان وازرفي الدموع في موكب النصر للامبراطور اورليان..

الفتاة : بل انظر في الشمس وفي ضياء السماؤ. وارى بالعين واللب والفؤاد ما ينتظر موكب الامبراطور من خسران. فمن زرع الجريمة لا يحصد الا الثار، ومن بدانا بالعدوان لا يجني غير الهوان في اخر المطاف، ومن رمى الناس بظلاله اعماه نور النهار... انظر في عين الشمس انا وارى ملء عيوني ضياء عربيا اتيا من المشرق، ارى شمسا ساخنة تنبت الرجال في رحم الرمال.. وارى روما . ويلاه.. تضج تحت اقواس نصرها تطلب من اعدائها رحمة هي بددتها . ويلاه ارى بدرا في الشمال وبدرا في اليمين يحملان سياط عذابهم فوق رؤوس ومعذبيهم. ارى دما يجري على سلم الكابيتول يكتب على بلاطة بالسن ساخنة : ويلك روما فقد زرعت الرياح ولا تحصدين غير العواصف.. زرعت النار لا تحصدين غير الطوفان.. ارى رجالا فوق التلال وعلى ضفاف الانهار.. اخوتي وابنائيو ابائي حياة وعمرانا عربيا من قبلي ومن بعدي، فيا عرب... ها انذا انتظر. اتعذب على ابواب بيوتكم، وفي بيوتكم وفي جلودكم اتعذب، وانتظركم. امنحوني قدرتي وقدري وايامي وشمسا في سمائي تبدد الظلمات امنحوني وحدة امتي وحرية القرار وشرف الانتصار. ها انذا اصيح ليصلكم صوتي في كل البقاع : واعروبتاه ..." (الحان على ص 60).

وقد استعاد فرج طريقته الجزئية في استخدام المسرح التسجيلي وتقانات تطويع الوثيقة التاريخية لمعطيات المسرح الاستعراضي الشامل في مسرحية " عودة الارض" مثلما فعل

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

في " الحان على اوتار عربية"، بل انه اعاد بعض مشاهد بنصها مثل مشهد سايكس وبيكو واتفاقية تقسيم الوطن العربي بين المستعمرين، ومشهد صلاح الدين محاورا العزيمة العربية للاستنهاض والمقاومة اشارة الى دروس التاريخ العربي ذاته :

" صلاح الدين : ويزعزع ثقتكم في قدرتكم وفي عزائمكم، ويقعد بكم عن استفار رجال زمنكم.

الفتاة : لقد تصورناك كما حببناك.

"صلاح الدين : حب الضعيف وهيام العاجز وتعلقه بالتعاويذ والخرفات. وكان اولى بكم ان يكون حبكم للحياة والاحياء، وان تكون نجدتكم لهم وان يكون صمودكم بهم. ومن ثم تصنعون التاريخ.

الفتاة : علمني مولاي. كيف نصنع التاريخ ؟

صلاح الدين : وهل تصنعون التاريخ الا بالرجال المعاصـرين ؟ اطلبوا رجالكم واحتشدوا حولهم. اصنعوا ايامكم برجالكم. لن تصنعوها برجالي. التاريخ قد يكون فيه لكم حكمة او تجربة. ولكن ليس فيه لكم فرسانكم وجندكم. فاطلبوا رجالكم واحتشدوا حولهم . اطلبوا رجال زمانكم واحتشدوا حولهم" (م 11 ص 33).

واضاف الى الوثائق التاريخية المستخدمة مسرحية وصية الملك الصالح ايوب الداعية الى النصر او الموت، ثم مزج ذلك كله ببناء مسرحي يبعث فيه الامل بالنصر الذي تحقق في حرب تشرين الاول 1973 والمقدرة على تحققه محددا فيما سماه " عودة الذاكرة".

المصور : عودة الارض. عودة الروح. عودة الذاكرة. عودة العزة والكبرياء الوطني يرجع الفضل فيه الى حكمة القيادة وشجاعة الجند وصلابة الشعب المصري العريف... هم صنعوا النصر واحنا صورنا الصورة"(م 11 ص 79).

2-5 – التنوع والتجريب :

لا يكاد نص مسرحي عند فرج يشابه نصا اخر في بنيته وشكله، فهناك الماسي مثل " سليمان الحبي " و"الزير سالم" و"سقوط فرعون" ، وهناك الملاهي مثل " حلاق بغداد" و" على جناح التبريزي وتابعه قفه" و" عسكر وحرامية" و"اغنياء.. فقراء... ظرفاء" و" الحب لعبة" ، وثمة الدراما الحديثة مثل " زواج على ورقة طلاق" و"الطيب والشرير والجميلة" او المصاغة بروح التراث مثل " رسائل قاضي اشبيلية" ، وثمة المسرح التسجيلي والسياسي القائم على تقانات المسرح الشامل والوثائق المختلفة، مثل " النار والزيتون" و" الحان على اوتار عربية" و" عودة الارض"، مما تتوسع فيه المسرحية لستارة الضوء والموسيقى والاغاني والحركة الايقاعية التشكيلية والمعروضات المساعدة.

وهناك المسرحية الطويلة وعددها خمس عشرة مسرحية اولها " سقوط فروعون" واخرها " الطيب والشرير والجميلة" وثمة مسرحيات قصيرة من ذوات الفصل الواحد هي : صوت مصر" والفخ" و" الغريب" و"العين السحرية" و" دائرة التبن المصرية" و" الشخص، وثمة ثلاث مسرحيات للاطفال هي " بقبق الكسلان" و" رحمة وامير الغابة المسحورة" و" هردبيس الزمار" ، وهناك تمثيلية تلفزيونية واحدة يتوازى فيها السرد الروائي والسرد الدرامي.

ومثلما استلهم التراث العربي في مسرحيات كثيرة، استوحى بعض مسرحياته من تراث الانسانية، فصيغت " اغنياء فقراء ظرفاء " على غرار فكرة المسرح الشعبي كما هو الحال في صياغة الاسباني " بينا فنتي" ، ومثلها مسرحية " الحب لعبة" التي تستند الى قصة شعبية ايضا، وكان سبق الى صياغتها الفرنسي ماريفو في مسرحيته " لعبة الحب والمصادفة".

وبلغ التجريب شأنا عاليا في مسرحيتي " الشخص" المبنية على تقانات مسرح اللامعقول ولا سيما لعبة الوقت تعبيرا عن ضيعة الاحلام وخناف الوحشة، كمثل قول الشخص في لوحة" الساعة اتناشر" ، وهي المشهد الاخير :

" الشخص : انا تهت، وقبل ما اتوه نسيت. وقبل ما انسى ماكنتش عارف.. الساعة كام الميعاد. الانسان منا دايما احلامه

في ناحية ودنيته في الناحية التانية. ان مشى في سكة الاحلام مش ممكن يوصل للدنيا، وان مشى في دنيته مهما طال بيه الطريق مش ممكن يحصل احلامه، لكن اقسى شيء ممكن يبتلي بيه هو الوحدة.. العزلة الانقطاع... وعلشان كده اللي بيوصل خير من اللي بيقطع، لكن يعمل ايه بني ادم في انقطاع دنيته عن احلامه، وانقطاع سكته عن غرضه، وانقاع اللغة عن التعبير، وانقطاع الذاكرة، وانقطاع المعرفة عن الفهم، وانقطاع الذكاء عن المصلحة، وانقطاع الوالد عن ولده " (م 11 ص 178-179).

وتستفيد على العموم مسرحيات الفصل الواحد وبعض المسرحيات الاستعراضية والموسيقية والسياسية من تقانات المسرح التعبيري مثل تجريد الوقائع والتسمية بالصفة او بالدلالة، لا بالاسم ، فلا تحمل أي شخصية في مسرحية " الشخص " أي اسم، لتقتصر التسمية على " الشخص"، و" الشبية" ، و"الطبيب" و" الشابين مفتولي العضلات" ، و" الممرضة،" و" الري" و" الراقصة" و"البواب" و"البوسطجي" و"الشرطي".

اما شخصيات مسرحية " الغريب" فهي " الغريب" والسيدة وضابط الشرطة والمرضان، ولا تفترق التسمية في مسرحية "العين السحرية" عن عدم تسمته وكان التسمية هنا علامة او رمز مثل "حسن" و"حسنين" و"شلضم"، لان التسمية لا تعين صاحبه بعلامات فارقة كالنسب والماضي والهيئة والتكوين الخاص.. الخ، لتنتهي المسرحية الى تامل بعض الشروط الانسانية القاهرة، في مال المسرحية :

" حسين : انا حسين حسيني المحامي، اثريت من حسن الدفاع عن جرائم شخصية، اعلم اسبابها الاجتماعية واسخط عليها، ويلح على شرفي وكبريائي بفكرة الدفاع عن الاصلاح وحل التناقضات الاجتماعية.. انفي الفكرة المفزعة التي تلاحقني من ايام الصبا والدراسة.. الفكرة تقتحمن... فتسخر منها نفسي وتقول : انت كالبكتريا لا تحيا ولا تسمن الا في الجروح فكيف تداوي انت الجروح؟ احس بغربة قاسية وهذا جنوني...

حسن : انا حسن حسن، الممثل، النجم السينمائي... في صباء تدربت على اداء الادوار التمثيلية المجيدة، واطلقت اسرابا من الكلمات الشريفة.. اليوم الهث وراء الكلمات المزيفة. انافق التفاهة والغباء والثراء. الفق للجمهور في كل يوم قصة، بينما لا اعبأ بالاستماع الى قصة كومبارس حقيقية واليمة، وانكرها. الناس في الشارع وجوههم نايطقة تقول وتحكي، ولكني احيا حياتي بوجه يلفقه الماكياج .. أعمى وأبكم وأصم.. واحس بقلق يدمرني.. وهذا جنوني " (م 11 ص 140-141).

2-6 - اللغة :

شكلت اللغة احدى معضلات التأليف المسرحي لدى جيل فرج، غير انه حسم خياره باتجاه الكتابة بالفصحى او بلغة مفصحة، وعدّ هذا الخيار علامة تأصيل ينفع في تعضيد الهوية القوميّة في الادب، ثم جاوز هذا الانشغال الى تثمير الفصحى او المفصحة في مسعاه الابداعي، فاللغة حاجة فكرية وفنية، وليست مجرد زينة او التزام خارجي، فعني فرج بمواءمة اللغة لطبيعة المسرحية في نوعيتها، تاريخية ام سياسية او تسجيلية ام مأساوية ام تجريبية..الخ، وفي خطاب شخوصها وبيئاتهم.. الخ ، ولعله صدر في ذلك الخيار او الاحتياج الفكري والفني عن فهم اللغة في العمل المسرحي تواضعا متفقا عليه، لا نقلا عن واقع، لاننا في الفن محاكاة صريحة ومباشرة للواقع او استغراقا في اتجاهات حداثية وسواهاَ لا نصف الواقع او ننقل عنه، بل نعيد انتاج علائقه، نصوغ مجتمعا خاصة هو مجتمع المسرحية، فاستفادت اللغة من نصوص الادب المصري القديم في مسرحية " سقوط فرعون " وهي لغة تقارب الشعر في مواقع كثيرة، وتالقت اللغة الادبية التي تستفيد من فخامة التراث الادبي العربي القديم في مسرحيات متعددة مثل " علي جناح التبريزي" و" الزير سالم" و" سليمان الحلبي " و " رسائل قاضي اشبيلية" و" الطيب والشرير والجميلة" ، فطاعت اللغة الفصحى لحاجات المسرح.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرؤية الإخراجية لابراهيم جلال وأثر نظرية المسرح الملحمي

رياض موسى سكران*

لا شك في أن العمل المسرحي - بوصفه محاكاة لحدث كامل بذاته، حدث لا يروى إنهما يعرض بواسطة الأشخاص المشتركين فيه ليثير الشفقة والخوف، وبذلك يطهر نفوس المتفرجين عن طريق إثارة إشفاقهم على الشخصية، وخوفهم من أن يحل بهم نفس المصير - قد اجتاز في تاريخه الطويل مراحل عديدة، اصطبغ في كل منها بطابع معين، واتخذ سمات مميزة. وفي مرحلة من مراحله الحديثة، بدأ رواده يشعرون بمدى محدودية هذا المسرح، ويصفوه بأنه (تقليدي) في التعبير عن كل أبعاد النفس البشرية، واستيعاب خفاياها. وظهرت تساؤلات كثيرة حول امكانية دراسة المجتمع من خلال فن (المسرح).

وكان المخرج والكاتب المسرحي الألماني (برتولد بريخت Bertolt Brecht (1898-1956))، يرى أن الشكل الدرامي التقليدي، عاجز عن توصيل أيه رسالة بشكل يضمن استفزاز المتفرج، وتحريضه على أن يكون فاعلاً في العمل من أجل تغيير الواقع الاجتماعي. إذ قدّم (بريخت) عروضاً مسرحية تتوجه بخطاب مباشر إلى المتفرج، وتنبهه إلى أن ما يجري على خشبة المسرح ليس إلا تمثيلاً، وبهذا الأسلوب وبغيره، يحطم بريخت (الإيهام) المسرحي الذي كان سائداً. هذا المسرح الذي جاء به يسمى بـ (المسرح الملحمي Epic Theatre).

وقد أخذ هذا المسرح يحفر في عمق المسرح العربي، ونجد ذلك عند (الفريد فرج) في مسرحيته (النار والزيتون)، حيث اختار قصة شخصية لأحد المناضلين الفلسطينيين، طرح من خلالها قصة شعب كامل، وبالنتيجة فإنّ هدفه النهائي من المسرحية ليس مجرد طرح قضية وحسب، إنما استهدف إثارة الغضب، الشجن، التعبئة، والتحريض.

كذلك نجد (سعد اللّه ونوس) في (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، يتصور شكلاً مسرحياً جديداً، لا ينحصر فقط في التوعية، إنما باستحضار التجربة بكل أبعادها في لحظة حادة بهدف التعبئة والتحريض، فهو لا يقدم نسخة وثائقية عما حدث، إنما يقدم المشاهد من خلال تأثيرات سمعية وبصرية في صور لا تعبر عن الواقع، إنما تدفع بالمتفرجين إلى مواجهة هذا الواقع.

وفي إطار مسرحنا العراقي، كان (إبراهيم جلال) من بين الأوائل ضمن جيل الرواد الذين ركزوا دعائم المسرح العراقي، وأهلّه لأن يجتاز عتبات التقليد والنقل، وتتجلى أهمية(إبراهيم جلال) على وجه الخصوص في أنه استطاع أن يستوعب نظريا المسرح العالمي، ويتمثل تقاليده واتجاهاته تمثلاً واعيًا، ويمزجها بثقافته المحلية العراقية مزجًا أصيلاً يتلائم مع واقع المجتمع العراقي الذي نشأ فيه. وعلى هذا الأساس، لا يمكن النظر إلى أعمال (إبراهيم جلال) المسرحية، وتناولها منفصلة

(*) أستاذ بكليّة الفنون الجميلة ببغداد.

عن الحركات الفكرية والاتجاهات الفنية والنظريات المسرحية إذ تشكلت رؤاه متأثرة بها إلى حد كبير. ولَقِيَتْ أعمال (إبراهيم جلال) المسرحية اهتماماً كبيراً من جانب النقاد والدارسين، إلا أن الغالب الأعم منهم لم يدرسها دراسة متأنية تستوعب جميع جوانبها الفكرية والأسلوبية، واتجاهاتها الفنية، مع ربطها بأصولها لتأخذ مكانها الذي يجب أن تأخذه بالنسبة للتجارب العربية والعالمية، فأغلب هذه الدراسات تقوم على أساس : تناول الموضوعة التاريخية، التعامل مع النص المحلي، التعامل مع الممثل، تجاوز المألوف على مستوى الشكل، كيفية إيجاد هوية للمسرح العربي ... إلخ.

وعلى الرغم من إشارات النقاد المتكررة إلى تأثر (إبراهيم جلال) بـ (نظرية المسرح الملحمي) التي صاغها (برتولد بريخت)، وبخاصة في مسرحيات (البيك والسايق)، (مقامات أبي الورد)، و (المتنبي)، إلا أن هذا الجانب لم يحظ بدراسة كافية، ففي الوقت الذي أشار فيه بعض النقاد والدارسين إلى صلة هذه الأعمال بالنظرية البريختية، إلا أنهم في نفس الوقت دخلوا بتفسير هذه الأعمال في طريق تحولت فيه تلك الإشارات إلى مقولات، يصعب الوصول من خلالها إلى نتائج علمية دقيقة ومحددة. فهل أن (إبراهيم جلال) :

تناول نظرية (بريخت) وقدمها كما هي ...؟

– طوع نظرية (بريخت) على وفق الثقافة المحلية العراقية، وواقع المجتمع ...؟

– انتقى من الثقافة العراقية وحالة المجتمع العراقي وطوّعها لنظرية (بريخت) ...؟

– وكيف ذلك ...؟

تأسيساً على ما تقدم، وفي ضوء المبررات السابقة، اِخترنا موضوع بحثنا بعنوان :

(الرؤية الإخراجية لإبراهيم جلال في تطبيقات نظرية المسرح الملحمي).

الرؤية الإخراجية

في مسرحيات

البيك والسايق – مقامات أبي الورد – المتنبي

ثمة مفاهيم أساسية تؤطر عملية صياغة العرض المسرحي بأكمله عند المخر (إبراهيم جلال)، وتشكل المحفز الأول لانتاج الصورة المسرحية، وإلى التجريب الذي يعطي للمسرح تنويعاً في التعامل مع الطقس المسرحي، بما هو جمالي كوسيلة إغرائية للتواصل مع المتفرج، إذ يتمثل سعي (جلال) في محاولاته لصياغة عرض مسرحي يحمل وظيفة جمالية، ويحمل رسالة صيغت بأساليب وطرق وأشكال مغرية ومقنعة بذلك التواصل مع العرض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتبلغ الرؤية الإخراجية التي تعمل على تغريب الفعل المسرحي ذروة تأثيرها، حينما تحول الفعل المسرحي من فعل اعتيادي ومألوف إلى فعل خاص ومفاجئ وملفت للانتباه. فمسرحية (البيك والسايق)[1] تستمد أصولها من مغامرات الملاحم الشعبية القديمة. ومسرحية (مقامات أبي الورد)[2] مبنية على حادثة من القرن الرابع الهجري أثناء تسلط البويهيين على الخلافة العباسية في بغداد، ومقاومة أهل العراق المتمثلة في ثورة (عمران بن شاهين السلمي). كذلك مسرحية (المتنبي)[3]، فهي تشخيص لـ (مقتلة) من التاريخ، وهي (مقتلة أبي الطيب المتنبي).

(1) مسرحية (البيك والسايق) تعريق صادق الصائغ، إخراج إبراهيم جلال، عرضت في بغداد، آذار 1973، مسجلة على شريط فيديو.

(2) مسرحية (مقامات أبي الورد) تأليف عادل كاظم، إخراج إبراهيم جلال، عرضت في بغداد سنة 1977، مسجلة على شريط فيديو.

(3) مسرحية (المتنبي) تأليف عادل كاظم، إخراج إبراهيم جلال، عرضت في بغداد بتاريخ 1977/11/10، مسجلة على شريط فيديو.

ملاحظة : أينما يرد استشهاد، فهو من العرض، وخلاف ذلك فإن الباحث يشير إلى المصدر.

فالتاريخية عنصر مشترك بين هذه المسرحيات، إذ أنها مبنية على تلك الحوادث المستقاة من التاريخ، إلا أنه على الرغم من هذا الإرتكاز لتلك الحوادث، لكنه لم يكن يعني إعادة تقديم لتلك الأحداث التي وقعت في ذلك الزمن، إذ أن الهدف الأساسي هو إتاحة الفرصة للمتفرج لأن يحكم على هذه الأحداث من خلال بعده عنها زمنيًا، وهذا يؤدي بدوره إلى انفصاله عنها عاطفيًا. وهذا يمثل جزءا حاسمًا من عملية (التغريب)، حيث تتم هذه العملية هنا، من خلال إيقاظ وعي المتفرج بالحاضر، عن طريق إحالته إلى الزمن الماضي، فعزل المتفرج وتغريبه عن الحدث، يؤسس انطلاقًا من كون هذه الأحداث قد وقعت في وقت سابق. فضلاً عن أن المسرحيات لا تتبع السيرة التاريخية المتسلسلة، إنما هي استقراء لذلك العصر، إذ أنها لم تتقيد بالواقعة التاريخية وتفاصيلها، بقدر ما هي انعكاس لرؤية معاصرة، من خلال تصويرها لمجموعة من المتناقضات المتصارعة.

ويتمثل هذا التناقض في مسرحية (المتنبي) بين التركيب الإنساني الداخلي للمتنبي كإنسان يشعر ويحس، وبين افتقار الواقع الخارجي إلى ما يعادل هذا التركيب ويجعل الحياة ممكنة بالنسبة له، مما أدى إلى ارتداد (المتنبي) إلى ذاته، وتأكيدها، واعتداده بنفسه نتيجة لانعدام التجاوب الكافي بين ما هو داخل ذاته، وما هو خارجها، وهذا لا يرجع إلى خلوّ العالم الخارجي من معادل شعوري يتوافق وينسجم مع الكيان الداخلي فحسب، إنما لافتقاد (المتنبي) للمعين الوجداني الذي يضفي على الواقع الخارجي معني، ويكسبه قيمة بالنسبة له. فاختفاء هذا المعنى الروحي أدى إلى المفارقة والتناقض، مع الإحساس العميق بالاغتراب، فالإنسان يبحث دون جدوى لأنه فقد العنصر الأساسي الذي يمكنه من البحث عن طموحاته، وتحقيق غاياته المتمثلة في مدينته الفاضلة.

فالعنصر الروحي إذن، شرط أساسي لقيام التوازن والتعادل في كيان الإنسان، وشرط لتوافقه مع العالم الخارجي، فكلما ضعف الرابط المعنوي الذي يشد الإنسان إلى الحياة، كلما اتسعت الهوة بينه وبين العالم الخارجي، وكلما استسلم للعقل والإدراك الحسي المحض، كلما استبد به اليأس من الحياة.

فيما يتمثل التناقض في مسرحية (مقامات أبي الورد) في دعوة (عمران بن شاهين)، التي تعكس أحد مبررات الثورة، فالخيانة في الداخل، والروم رابضون على أبواب دمشق، ويبقى (أبو الورد)(*) محرضًا ضد السلطة، فيما يمتنع (الأمير بن الصمصامة) عن تجنيد أهل الشام لدفع خطر الروم خوفًا من الانقلاب.

ويتخذ التناقض صورًا كثيرة في مسرحية (البيك والسايق)، فالصراع الذي ينشأ بين (بونتيلا) وهو في حالة السكر وبين (بونتيلا) نفسه وهو في حالة الصحو ينتمي لذلك الجدل الذي يقوم عليه مسرح بريخت عمومًا، فالصراع في أغلب مسرحيات بريخت، ينبع من الذات الإنسانية في تطلعها الروحي، وفي صراعها من أجل تحقيق غاياتها. وتختلف مظاهر تجسيد ذلك الصراع من مسرحية إلى أخرى، ففي كل مسرحية يبرز مظهر خاص للصراع يميزه ويضفي عليه طابعًا خاصًا، ومعنى خاصًا، إلا أنه يتبلور في رؤية عميقة الأغوار، ومتسعة الأبعاد لتشكل ثيمة (البحث عن الذات). فيتشكل الصراع بين مجموعة أطراف، بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع، وأبرز ما يمثل الصراع في هذه المسرحيات، هو الصر اع الذي يقوم في داخل الشخصية الواحدة. كما أن الصراع الخارجي، وحركة الشخصيات الأخرى، هو مظهر من مظاهر وعي هذه الشخصية، وصورة لما يجري داخل أعماقها. إذن (جلال) يسعى لأن يعبر عن قضية إنسانية عامة يتم تشكيلها من خلال

(*) أبو الورد، «من رجال التشخيص والمطايبة، ولد وعاش في بغداد في القرن الرابع الهجري، كان يجوب بفرقته التمثيلية في الأرض العربية، محرضًا وداعيًا لـ (عمران بن شاهين) قائد ثورة الفقراء وهم الفلاحين وصيادي السمك».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شخصية محورية تستقطب جميع مظاهر الصراع حولها، وهي بدورها شخصية تمثل قيمة معينة، فكرية، سياسية، اجتماعية، ... إلخ مثل شخصيات (المتنبي، عمران بن شاهين، بونتيلا)، إلا أنه لا يسعى لطرح هذه القضية أو تلك طرحا مباشرا، مفتعلا، مكرورا، إنما يجعلها تتخذ مظهرا جديدا خاصا في كل مسرحية. وفي كل الأحوال، فإن الفرضية المهيمنة هي علاقة الإنسان بما وراء الطبيعة، أو المجهول، الذي يمثل المحك الأساسي الذي تنبع منه مأساة الإنسان. فالمحور الذي تدور حوله هذه المسرحيات، هو قلق الإنسان الوجودي. و (جلال) يستمد إمكاناته التعبيرية من ذلك العمق الماورائي (Metaphysics) الذي تصدر عنه موضوعات هذه المسرحيات، ومن تلك الأبعاد الإنسانية التي تتحرك عبرها أحداث المسرحية.

وتتشكل مواقف الشخصيات تبعا لوظيفة كل منها، فعلى الرغم من أن الصراع يتخذ أشكالا مختلفة في كل مسرحية، إلا أن الغالب فيه كونه صراعا بين الذات والموضوع، كما أن البحث هو الذي يدفع الشخصيات إلى الحركة. (المتنبي) في بحثه عن المدينة الفاضلة، (بونتيلا) في بحثه من أجل تغيير وضع الاستغلال، (عمران بن شاهين) في دعوته لثورة الفقراء وصيادي السمك.

وفي تاريخ هذه الشخصيات بين الحلم والطموح وبين الحقيقة والواقع، تطرح هذه المسرحيات هذا السؤال المشترك:

هل الظروف هي التي تصنع الإنسان، أم الإنسان هو الذي يصنع الظروف ...؟

وقبل البحث عن إجابة لهذا السؤال، لا بدّ أن نعرف، فيما إذا كان الإنسان يستطيع أن يتغلب على الظروف التي هو فيها ويبدو أن هذا ليس مؤكدا، أو مشكوكا فيه على الأقل، بدليل أن الظروف نفسها هي التي حالت بين المتنبي وبين تحقيق غاياته وطموحاته، وهي التي تحدد طبيعة التناقض الذي يمليه وضع (بونتيلا) الاجتماعي والنفسي، وهي التي جمعت ثلاثة من العبيد بقيادة (عمران بن شاهين) في الريف حيث الجوع والفقر، ليشكلوا بؤرة ثورية.

إذن حال الإنسان، عنصر موجود ومؤثر، وسيظل هناك صراع أزلي بين الإنسان وما يحيط به، هذا على المستوى الخارجي، أما على المستوى الآخر، فإن الصراع يتم في داخل هذه الشخصيات، بين العقل الذي يدرك الظروف والأشياء بمقاييسه، وبين قوة أخرى تستطيع أن تتجاوز هذه المقاييس، أي تتجاوز عنصر الواقع المادي إلى الحقيقة الكامنة وراءه، هذه الحقيقة تتكشف عن طريق القوة الوجدانية، كونها حقيقة ما ورائية.

وجعل (جلال) مادة المسرحية نفسها وأحداثها عامل أسناد، ورافدا لا ينضب لخدمة أغراضه الفكرية والفنية، فالحدث الذي يمثل صراعا من أجل الوصول إلى تلك الغاية التي هو بصدد البحث عنها، وفي كيفية الوصول إليها، يتخذ طابعا بنقله من تجربة إنسان خاصة إلى تجربة الإنسان العامة في بحثه عن الحقيقة، حقيقة وجوده كإنسان، فيغدو الصراع عندئذ، لا بين الشخصيات بعضها البعض، أو بين الشخصيات وشيء خارجي عنها فحسب، إنما يتركز داخل الشخصية نفسها، بين العقل والعاطفة، بين الحقيقة التي يدركها العقل، وبين الحقيقة التي تدركها العاطفة.

ومع تركيز (جلال) على الجانب العقلي، فإن الشاعرية تأخذ مساحتها في العرض، إذ أنه يحوّل هذه الشاعرية إلى حركة داخلية، فيها من التناقضات والترابطات والتصورات والإيحاءات ما يحيلها إلى مناظر وألوان وأصوات، تساند الجانب العقلي وتعمقه.

ففي مسرحية (المتنبي)، تشير المسرحية إلى نهايتها منذ البداية، لغاية تحرير المتفرج من القلق والترقب، ولكي تدفعه لأن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يفكر، لا أن ينجرف بتيار الأحاسيس العاطفية التي تتولد عن الحادثة، أو التي تتولد عن اللغة الشعرية نفسها لشاعر فهذا هو (المتنبي). فالمسرحية تجمع بين الكبرياء والوضاعة، القوة والضعف، الفخامة والهشاشة، والمخرج يعلق مصير الشخصيات ومستقبل الأمة كله على نتيجة الصراع بين هذه المتناقضات ... وغيرها.

وعلى الرغم من أن المتفرج يعلم بأن الذي يحدث هو تشخيص لـ (مقتلة) من التاريخ، إلا أن النهاية، تأتي قاسية العنف، ومروعة التأثير، إذ يقرن المخرج حادثة قتل (المتنبي) بحادثة انفجار القنبلة الذرية، جاعلاً من مقتل هذا الشاعر بمثابة كارثة فادحة وقعت بالأمة، فقد خلق المعادل الموضوعي ما بين مقتل (المتنبي) وحصاد القنبلة الذرية من التدمير، فاستخدم لذلك حصان جامح يصهل ثم انفجار القنبلة المفجع ... والمدهش أن هذا المشهد وهو مشهد الاستهلال، نفسه يتكرر في نهاية المسرحية، إلا أنه يفجع على الرغم من تكراره والعلم المسبق به، فالعودة إلى نقطة الانطلاق لها دلالتها، ووظيفتها بالنسبة لرؤية (جلال)، فوظيفة الانطلاق أو الرحيل من نقطة معينة والعودة إليها، تتمثل في بعدين أساسيين :

الأول : يتمثل في عنصر الذات بالنسبة للإنسان، بوصف الذات هي كل شيء من خلالها نرى الوجود، وعلى صفحتها تنعكس الأشياء.

الثاني : يتضمن عنصر القدر، ذلك أن الشخصية تبتعد عن ذاتها لتجد نفسها في النهاية أسيرة هذه الذات، وطبيعتها الخاصة. فالقدر أو القوى المسيطرة على الإنسان، والتي توجهه ليست قوى خارجية كما كانت عند الاغريق، إنما هي قوى طبيعية تنبع من وجود الإنسان نفسه، قوى توجد في داخله وليست خارجه.

لقد كانت قصة (المتنبي) وحادثة قتله، بالنسبة لـ (جلال)، منبعًا ثريًا لا ينضب، لقيم فكرية وفنية واجتماعية، تضرب جذورها في عمق واقع مجتمعنا، ويأخذ العرض دلالته الجوهرية التي يقيم على أساسها (جلال) رؤيته، حين يضع المتفرج منذ بداية العرض إزاء الحقيقة المفجعة بمقتل (المتنبي). كما أن (جلال) تمثل في هذا الشاعر، مأساة الإنسان في غربته وضياعه، حين لا يجد التوازن الكافي بين أحلامه والحقيقة القائمة في نفسه وبين العالم الخارجي المغرق في ماديته، ومأساته وهو يتلمس طريقه باحثًا عن حقيقته.

فبعد تشخيص (مقتلة المتنبي) على الستار الخلفي (السايك) بوساطة خيال الظل، يسمع خطابه المباشر من خلال الراوي :

«لقد شاهدتهم أيها السادة هذه المقتلة بإمعان، وستقررون كما يفعل المؤرخون، أتلبس هذه الفعلة رداء العدالة أم الظلم ؟!».

وهنا يهدم الراوي مفهوم الجدار الرابع، على الرغم من أنه غير مرئي، فهو يشرك المتفرجين في إقرار ما إذا كانت هذه الفعلة من أفعال العدالة أم الظلم.

ثم يظهر الراوي بشخصية ممثل من العصر الحاضر، ليؤكد أن «ليس ما قرأته من كلمات الشاعر المقتول، ولكنه من الجائر أيضًا أن يقول هذه الكلمات».

فالراوي هنا يفترض أن المتنبي يقول هذه الكلمات، وهو بذلك يريد أن يضع المتفرج في موقف الناقد لتلك الحادثة، ولتاريخ الشاعر المتنبي وسيرته، مؤكدًا بذلك حق المتفرج في الحكم على الأحداث الجارية، بعين المتفرج اليقظ.

فعلى الرغم من المصير المأساوي الذي يثير المتفرج عاطفيًا، إلا أن المسرحية لا تهدف إلى خلق صراع يثير عاطفة المتفرج ووجدانه، إنما تخاطب عقله وتحفزه على التفكير في هذه الحادثة.

ويعمل الراوي على تأكيد تحييد المتفرج حين يضيف :

«الكلمات هنا فقط هي رؤيا رجل المسرح، وهو يحمل على كتفيه ذلك الشجن الميتافيزيقي العذب، محاولاً أن يشخص مأساة الشاعر المقتول».

وحين يبدأ الراوي بتقديم شخصية الشاعر (المتنبي) يقاطعه راو آخر :

«مهلاً أيها الرجل ولا تضف شيئًا آخر ... وحين يسأله الراوي الأول من يكون، يجيبه :

«- أنا أبو العلاء المعري[×]، رجل من عصر المتنبي ... ومن أنت ؟

- أنا رجل من عصر بعيد عن عصرك يدعونني الممثل».

إذن هنا يدخل راو آخر من عصر آخر، هو (المعري)، يفضّ غلاف الزمن ويعود إلى داخل الأحداث نفسها والزمن نفسه، فمرة يكون في زمن المتنبي، ومرة أخرى في الزمن الحاضر من خلال علاقته بالممثل، أي الراوي الآخر. وفي هذه العملية محاولة لتعرية التركيبة الاجتماعية لأكثر من عصر من أوجه الاختلاف بينها، وجعلها تبدو مشابهة بشكل أو بآخر للعصر الحاضر، مع العمل في نفس الوقت على تأكيد تمايز هذه العصور، فضلاً عن التأكيد على أنها زائلة، ومن خلال ذلك فإن المتفرج سينظر إلى العصر الحاضر بأنه زائل أيضًا.

ثم يطلق الراوي لنفسه العنان في تشخيص الأحداث على حساب التدرج المنطقي للدراما :

«- المعري : أيها الممثل : لقد أرهبني حبًا هذا الرجل وأتعبني.

- الممثل : لقد أسرعت في دخول الأحداث.

- المعري : متى إذن ندخل الأحداث ؟

- الممثل : بعد تهيئة المشاهد.

- المعري : هل هي صلاة لكي تُهيأ ؟

- الممثل : بل هي وعي لنفكر ... لقد بدأت الأحداث ... أنظر ... الكوفة وأبا الطيب».

ثم يجلس الراويان بجانبي المسرح ... ويبدءان تقديم المشاهد بطريقة متقطعة، تشبه إلى حد كبير طريقة (المونتاج) السينمائي. وفي حوار الراويين، تأكيد واضح بعدم الاعتماد على التسلسل المنتظم لسير الأحداث التاريخية، ولا حتى للسيرة الذاتية للشاعر المتنبي، فالبناء الفني يتكون من مجموعة مشاهد، والبناء الفكري يتحدد من خلال مجموعة المواقف، التي يتوج كل منها بسلسلة من الأحداث الصغيرة.

فالمسرحية ليست قصة ذات بداية ووسط ونهاية، وهي لا تتطور إلى ذروة يتبعها حل، إنما هي سلسلة من الأحداث المكتفية بنفسها، ولكن يساعد أحدها الآخر في توليد التأثير الناجم عن العرض بأكمله.

ويزود الراويان المتفرج، بالمعلومات سواء بطريقة توجيه الحديث المباشر إليه، أو عن طريق الحوار بينهما، أي بين (الممثل) و (المعري).

وإذا انتقلنا إلى مسرحية (مقامات أبي الورد)، وجدناها تساي ذلك البناء الفني والفكري. إذ يقوم بناءها على عشر مقامات :

المقامة الدمشقية، وتدور أحداثها في دمشق، في القرن الرابع الهجري، إبان حكم (الصمصامة) والوزير (ظالم بن موهوب).

مقامة العيون المترصدة، وبطلها أحد عيون السلطة.

مقامة الفقر والكدية، وتصور حالة البؤس التي يعيشها أهالي دمشق، من خلال تصويرها لعائلة متسولة تتعرض للنهب على أيدي جنود الصمصامة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقامة التحريضية، ويغلب فيها طابع السخرية، حيث يسخر كبير الشرطة من أبي الورد.

المقامة الصمصامة، نموذج لإمرأة غريبة الأطوار، لا تقيم وزنًا لأي عرف أو قيم، كل ما يهمها هو الحصول على الأموال، وكنز الأخشيدي.

المقامة الزنزانية، وتصور أبا الورد وجماعته، وهم في الزنزانة يرسمون خطة للخروج.

المقامة التمهيدية، وفيها تمهيد الطريق للثورة.

المقامة الشاهينية، وهي تشخيص لحكاية عمران بن شاهين.

المقامة الرومية، وفيها عودة إلى قصر الأمير بن الصمصامة.

المقامة الختامية، وهي ختام المسرحية.

يفتح الستار على تشكيلات بخيال الظل على الستار الخلفي، التشكيلات عبارة عن صور للصراع ما بين أبناء الشعب والسلطة، وقارئ مقام يقف بجانب المسرح يرتدي الزي البغدادي، وهو يطلق صوته بنغمة المقام (أويلي ... أويلاه) التي تعبر عن الألم والعذاب، ولتكون بديلاً عن الموسيقى التصويرية. بعد ذلك يفتح الممثلون – وهم قرود أبي الورد الثلاثة – الستار الخلفي ليقوموا بإدخال عربة (أبي الورد) وتدخل معهم مجاميع من الممثلين من جانبي المسرح. (أبو الورد) في عربته وهو يحمل رق(×) يضرب عليه ويقول :

«يا سادة انتبهوا انتبهوا.

جاءت عربات الريح.

جاءت تجتاز الأسوار.

تحمل قردًا أعمى.

تحمل قردا أطرش.

تحمل قردا أخرس.

يا سادة انتبهوا انتبهوا.

هل سمعتم من قبل بأبي الورد.

هل شاهدتم قرود أبي الورد وهي تجيد التشبيه والمحاكاة.

كان أبو الورد هذا الذي هو أنا، في غاية الحذر والانتباه.

يجوب المدن والأمصار.

كان يرفض أن تكون هذه الأمة كما أراد هؤلاء الذين تمثلوا.

حكمة القرود الثلاثة في أن يكون الإنسان هو الأخرس والأعمى والأطرش.

لا ... كان يقول : أسمع كل شيء كما ينبغي لك أن تسمع.

وأنظر كل شيء كما ينبغي لك أن تنظر

وقل كل شيء كما ينبغي لك أن تقول».

من هذا الحديث الموجه إلى المتفرج بصورة مباشرة، نعرف أن (أبا الورد) لم يكن قاصا وحسب، إنما مشارك في الأحداث، موجه لسيرها، وله وجهات نظره وأفكاره، وآرائه عن السلطة وعن الثورة، إذ كان يدعو الأمة ألا تكون كما أرادها أولئك الذين تمثلوا حكمة القرود الثلاثة، في أن يكون الإنسان هو الأخرس والأعمى والأطرش، بل أن يسمع وينظر ويقول كل شيء كما ينبغي له، وهذه دعوة واضحة لأن يمارس الإنسان دوره ونشاطه العقلي وتفكيره الواعي فيما يسمع ويرى ومن ثم ليقول ما ينبغي أن يقوله. فهي دعوة لاتخاذ موقف يحكمه العقل، إذ أن الإنسان سيضطر إلى الكذب والوهم حين يدفع إلى التغاضي عن

(×) الرق آلة موسيقية نقرية، تشبه الدف، لكن أصغر حجمًا وتحتوي على أعداد من الصنوج المرتبة بشكل أزواج.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحقيقة. أما حين يخبر الممثل متفرجيه بقوله (كان أبو الورد هذا الذي هو أنا ...)، فهو يريد أن يبتعد منذ البدء عن كل ما يجتذب المتفرج عاطفيا، فهو لا يريد أن يضع المتفرج في حالة من سحر الإيهام، ولا يضع نفسه هو أيضا في مثل هذه الحالة. أي أن الممثل لا يريد أن يوهم المتفرج بأن الذي يتحرك على خشبة المسرح الآن هو (أبو الورد)، على العكس من ذلك، فهو يؤكد انفصاله عن تلك الشخصية، منذ البداية، وهو يبين أنه يعي وجود المتفرج، مما دفعه لأن يكشف عن نفسه، وعن علاقاته، إذ يبدأ بمخاطبة المتفرجين مباشرة من هو ؟ ماذا يريد ؟ ماذا سيفعل ؟ ما المشاكل التي يواجهها ...؟

ويتضح بناء مسرحية (مقامات أبي الورد) من خلال عدد من اللوحات التي يمكن أن تستقل كل بذاتها، ويحدث التأثير المسرحي من خلال عملية (مونتاج)، كما أن المسرحية قابلة للتقطيع إلى شرائح، وتظل كل شريحة منها محتفظة بمعنى مستقل، وقادرة على الامتاع بمفردها، ومعزولة عن الكل.

ويتكرر هذا البناء نفسه في مسرحية (البيك والسايق)، إذ تبدو وكأنها سلسلة مفككة من المشاهد التي لا يربط بينها سوى فكرة صغيرة، إلا أن المتفرج يجد فيها متعة ربما تزيد على تلك المتعة التي تنجم عن الآثار المتأتية عن طريق تطور الحدث الدرامي وسيره، فالمسرحية تطرح جانبا فكرة التركيز الدرامي والتوتر والصراع المتنامي، بحيث أن انتباه المتفرج صار مشدوداً إلى طريقة السرد.

وتؤكد مسرحية (البيك والسايق) على الحاجة الملحة التي تفعل فعلها، في ومن خلال الفرد نفسه، بوصفها عائقًا مدمرًا لرغبته، فلو قيض لـ (بونتيلا) أن يعرف توقه (اليوتوبي) جديًا، عندئذ لن يكون في مقدوره أن يدير ممتلكاته وأراضيه، وأن يحافظ على الوضع الاقتصادي والاجتماعي لأسرته، فالحاجة الملحة لحالته الاقتصادية – الاجتماعية، تحبط الرغبات الملحة لذاته الطبيعية. و (ماتي) لا يكف عن الإشارة إلى الطبيعة الكيشوتية(×) لأحلام (بونتيلا)، وإذا لم ينفصم (بونتيلا) وكان مجرد رجل أفقدته الخمرة صوابه إلى الأبد، عندئذ سيكون (دون كيشوت) آخر يتحلى بوعي طبقي، ويعد (ماتي) بمنزلة (سانشوبانثا)(××).

وتتجمع في شخصية (بونتيلا) خصال غريبة، فحين يكون تحت تأثير السكر، يغلب طابع المرح والكرم على شخصيته، أما في حالة الصحو، فهو يسلك سلوكًا مغايرًا، إذ يدور حول محور مركزي لا يخرج عن نطاق الحرص على المال، وهذا يجعله قريبًا من رجال الأعمال وكبار التجار، فيقرر وهو في حالة الصحو، أن يزوج ابنته من ملحق دبلوماسي، أما في حالة السكر، فيغضب ويقرر أن يزوجها من سائقه (ماتي)، على الرغم من ذلك فإن موقفه يتغير قليلاً ويتذبذب حتى وهو في حالة السكر، فيقرر (ماتي) في النهاية أن ينسحب رافضًا البقاء في خدمة رجل متذبذب لا يقدر المسؤولية.

لقد اتخذ (إبراهيم جلال) من شخصيات هذه المسرحية، أمثلة للقضايا الإنسانية، فهو لم يجعلهم مجرد أفراد، بل مآزق (معضلات)، أو أنماط، وهذا ما نجده في النص الأصلي الذي كتبه بريخت، وهو نفس ما نجده في أغلب مسرحياته، الأم الشجاعة مثلا قادرة على أن تستفيد من كارثة الحرب، وأن تعيش بعدها لقاء ثمن باهظ[1]. المرأة الطيبة التي تريد أن تفعل الخير والتي يتوجب عليها البحث عن الغايات التي تحول بينها وبين أن تكون خيّرة، طيبة القلب[2]. الأستاذ والغني الذي يروم أن يكون صديقًا للفقير والخادم، إلا أنه لا يصل إلى هدفه[3]. العالم

(×) نسبة إلى شخصية دون كيشوت في رواية سرفانتس.

(××) هو مرافق دون كيشوت في نفس الرواية.

(1) أنظر : برتولد بريخت، مسرحية الأم الشجاعة، المصدر السابق.

(2) أنظر : برتولد بريخت، مسرحية المرأة الطيبة من ستزوان.

(3) أنظر : برتولد بريخت، مسرحية الأستاذ بونتيلا وتابعه ماتي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والباحث عن الحقيقة الذي يريد أن يعيش عيشة رخاء، والذي يتوجب عليه أن يتنازل عن بعض مثله العليا[4]. وعناوين بريخت توضح هذا التناول الذي يتركز على القضية وعلى الوظيفة. وحتى عندما تكون هناك أسماء اعتيادية في العناوين، فإنها تكون متحدة مع أو معبرة عن الوظيفة التي يؤديها حامل الإسم.

فضلا عن ذلك البناء البريختي، فقد ضمن (إبراهيم جلال) تلك المسرحية فكرة مفادها أن المأزق التراجيدي للإنسان ليس عنيدا لا يرحم، بل يمكن معالجته، فالتراجيديا ليست جزءا لا يتجزأ من الطبيعة البشرية، بل إنها جزء لا يتجزأ من الظروف، وأن الظروف يمكن تغييرها نحو الأفضل، أي أن أوضاع الإنسان، حتى وإن كانت مأساوية مدمرة، فهي ليست عصية لا تتغير، فالفعل الاجتماعي يستطيع أن يتغلب عليها.

ومثل بناء مسرحيتي (المتنبي) و (مقامات أبي الورد)، لا تعتمد مسرحية (البيك والسايق) على تسلسل منتظم لسير الحكاية، فالنتيجة تتوضح من خلال المواقف جميعا، والحدث ينتج عن عملية ربط بين المشاهد، والبحث عما هو مشترك بينها، مع احتفاظ كل مشهد باستقلاليته.

وفي بحث (جلال) عن الصراع ما بين المتناقضات، فإنه أكد بشكل خاص ذلك الصراع القائم بين (بونتيلا) وهو في حالة من السكر، و (بونتيلا) وهو في حالة الصحو ... متخذا من هذا الصراع الذاتي صورة للجدل. كما تتوضح صورة التناقض من خلال ممارسات (بونتيلا) مع (الملحق الدبلوماسي) ومع (ماتي)، وحتى مع ابنته. ففي هذه المسرحية تتحاور الشخصيات وتتجادل، ويتهم الواحد منهم الآخر، ويلتمس بعضهم لبعض العذر، أو يسخر منه أو يصطفيه وينادمه على أنخاب الود والصداقة، أو يعقد معه صفقات ومعاهدات. فهذه الصراعات الدائرة ما بين تلك المتناقضات طبعت المسرحية بطابع جدلي شامل. وعمل (إبراهيم جلال) على إظهار كل تلك المتناقضات المتسترة في إطار العلاقات الاجتماعية، وبشكل صراعات متجاورة وليست صراعات متنامية. كما أكد على أن طبيعة الصراع في داخل نفس (بونتيلا) يمليه وضعه النفسي والاجتماعي، وليس طبيعة الصراع الطبقي حسب.

وأقترب (جلال) في هذه المسرحية على نحو ما من روح الفكاهة والطرافة، إذ تقاسم المسرحية ما بين الروح الانتقادية غير المتحيزة، والدور الهامشي غير الجاد للحبكة، والتي لم تعد أساسًا للتأثير في المتفرج عاطفيًا، إلا أنها تقترب من التراجيديا أكثر من الكوميديا، ذلك لأنها تكشف هزيمة الطموحات التي تمثل الصفة المثالية للإنسان.

وفي هذه المسرحيات، يستخدم (جلال) عددًا من الوسائل التي تجعل كل جوانب رؤيته الإخراجية، مكثفة تستقطب كل مظاهر الصراع الفكري والعاطفي، وكل الحقائق الداخلية والخارجية، في مشاهد تخلو من كل زخرف وبهرجة، مستفيدًا من المضامين التي تطرحها تلك النصوص، ليشكلها تشكيلاً يبتعد عن تقليد الكلاسيكيين الذين درجوا على تناول المسرحية تناولاً يضفي السمو والجلال على حقيقتها الموضوعية، ومضمونها التاريخي. إذ يتغلغل (جلال) في عمق النص لينتزع منه العناصر الملائمة لتشكيل العرض الذي يشتمل على جانب كبير من الإشارات والعلامات ذات الإشعاع الدلالي، إذ تشتمل العروض الثلاث على أنساق متباينة من العلامات بمستوياتها الثلاثة، الأيقونة Icone والمؤشر Index والزمز Symbole[×]. وهذه العلامات لا تمنح المتفرج فرصة الإمساك ببينة محددة، بل إنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(4) أنظر : برتولد بريخت، مسرحية غاليلو.

(×) توصل شارلز بيرس – باحث أمريكي اهتم بدراسة العلامات – إلى تقسيم العلامة إلى ثلاثة مستويات :

– الأيقونة : هي العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، مثل الصور الفوتوغرافية.

– المؤشر : هو العلامة التي تدل على الشيء، الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع، مثل الأعراض الطبية التي تشير لوجود علة عند المريض، والآثار، والطرق على الباب وغيرها ...

– الرمز : هو العلامة التي تحيل إلى الشيء، والذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة، ويطلق عليها (بيرس) اسم العادات والقوانين. وهذه عنده أكثر العلامات تجريدا، ويلاحظ في هذا المستوى أن العلاقة بين العلّة والمعلول أو المشار إليه علاقة عرفية وغير معللة، مثل البياض ودلالته على الفرح، أو السواد ودلالته على الحزن (ينظر : سيزا قاسم وآخرون، مدخل إلى السميوطيقيا، إصدار عيون المقالات، الدار البيضاء 1986، ص 33-34).

تبذر نوعًا من أنواع التناقض، هذا التناقض يجعل العرض المسرحي ميدانًا خصبًا لتوالد الاحتمالات، ورسالة تقبل تعددية القراءة، بذلك فإن العرض المسرحي لا يسمح بالجزم بمعنى محدد، إنما بتعدد المعاني والاحتمالات. فالعلامات عند (جلال) تسهم في تحرير العرض من تقليدية التأويل، وتجعل من العرض ساحة لتفجير المعاني وليس لتحديدها وحصرها.

وقد أقام (جلال) مفهوم (العلامة) على أساس الأوضاع الجسدية التي يتخذها الممثل أو أفعاله وردودها، لا سيما عندما تؤمن تلك العلامة انتاج فعل تغريبي، وغالبا ما تأتي هذه العلامات مصاحبة للكلام، كما أنها تقترب من مفهوم الإشارة الحركية (gesture)، فالإيماءة واللفظة محكومتان بالتعاون، بل كثيرا ما تكون هذه الإشارات أو الحركات قادرة أكثر من التعبير اللفظي على تعيين القصد والمعنى. وفي توظيفه لهذا المفهوم، وصل (جلال) حدًا من التركيز والعمق، فاستخدام (الجست) عنده ليس شيئا خارجيا مفروضا على العرض، إنما يتسم بالعفوية، ويمتزج مع الموضوع والشخصيات امتزاجا دقيقا وانسيابيا. فعلى مستوى الأوضاع الجسدية للممثل، يمكن أن نحدد في مسرحية (المتنبي) مثلا، الكثير من المعاني التي يعكسها (الجست)، كما في المشهد الذي يثير فيه الممثل حماسة أنصار المتنبي، ويحفزهم للمواجهة مع الأعداء، إذ يستخدم الممثل طريقة الأهزوجة الشعبية، وهو يمسك بعبانته ويلوح بها عاليا وينتقل من هنا وهناك ويهزج بإلقاء أبيات من الشعر التي تلهب الحماس، على الرغم من أن المتنبي يعلم أن عدد أنصاره أقل بكثير من عدد الأعداء، إلا أن هذه الطريقة عكست الكثير مما يمكن أن يغطي صفحات لوصف تلك الحالة التي كان عليها (المتنبي)، وربما لم تكن تلك الكلمات تحمل ذلك الوضوح الذي أدى به الممثل ذلك المشهد، إذا استرجع الممثل كل بطولة المتنبي، منذ كان فتى صغيرا وهو يحاور جدته.

«الجدة : بني سيقتلونك

المتنبي : لكن سأسقط يا جدتي كما يسقط الفارس

أنا ابن اللقاء أنا ابن السخاء أنا ابن التراب

أنا ابن الطعان أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافي

أنا ابن السروج أنا ابن الرعان».

وحتى الحوار الذي دار مع أحد أنصاره قبل وقوع المنازلة :

«أحدهم : ولكن ما يكون لو قتلنا جميعا

المتنبي : لا شيء سوى أنهم استطاعوا أن يعطلوا حلمنا بعض الوقت وعندما يكثر الحالمون تكون الحقيقة قريبة المنال ...

للموت معنى آخر يا صاحبي، غير معنى النوم واليقظة».

وغيرها من الدلالات التي تحمل معنى البطولة والشجاعة عند (المتنبي). وهكذا أمتلك هذا المشهد ضمانة وضوح الصورة، وعدم التشكيك بها، انطلاقا من كون الفعل الإيمائي أو الإشاري الحركي أقل عرضة للتشكيك من اللغة، فالفعل الإيمائي يمثل قاعدة أوسع من اللغة لبناء الرسالة الإيديولوجية.

كما يأخذ فعل (الجست) تأثيره حين يظهر الحاكم (الأخشيدي) بطينًا وشرها يجلس فوق كرسي مرتفع ويبدو في جلوسه على هذا الكرسي ضائعا، ويلتهم الطعام بطريقة مقرفة على طول زمن المشهد وينبح أثناء الأكل مثل الحيوان، ويبصق فضلات الطعام أثناء الحديث والنقاش وإصدار الأوامر.

وفي مشهد من مشاهد مسرحية (مقامات أبي الورد)، عندما يبتدع (أبو الورد) حيلة للخروج من السجن هو ورفاقه، وحينما يخبر (صاحب الشرطة) بأنه يعرف مكان الكنز، وسيعلمه به بعد اطلاق سراحه والسماح له بأن يشخص حكاية (عمران بن شاهين) في القصر، فإن (صاحب الشرطة) يطلب من (أبي الورد) أن يفكر في الموضوع وهو يقول : (لنفكر في الأمر) وهو يشير بأصبعه إلى (كرشه) بدلا من أن يشير إلى رأسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد يتخذ (الجست) شكلاً آخر، لا يتجسد في الأوضاع الجسدية للمثل فحسب إنما يضاف لها استخدام الأكسسوارات وقطع المنظر المسرحي، فالفضاء الذي يخلقه (جلال) فضاء غير شكلي، لا يستوي إلا في تعامل الممثلين معه، ولا يتشكل إلا في أداء العناصر المتحركة فيه، فمثلاً جعل كرسي الحاكم (الأخشيدي) ينتصب فوق السجن، وأسفل الكرسي كان يسجن المتنبي، في إشارة واضحة على أن حكم الأخشيدي يقوم على أساس دموي جائر، إذ ينهض كرسيه على رؤوس وجماجم البشر. وفي مشهد آخر جعل (المتنبي) يقف عاليًا قرب نخلة يزهو فضاءها بـ (هلال)، وهو يحلق بشعره ممتدحًا بذلك نفسه لا أولئك الجالسين تحته، فالمتنبي اشترط على جوقة الملوك والأمراء أن يقف هو بأعلى مكان شاهرًا سيفه وهو يقدم شعره، وهم جلوس. ونفس الطريقة يستخدمها (جلال) في مسرحية (مقامات أبي الورد)، ففي نهاية العرض يظهر جيش الفقراء والصيادين وهم يحملون أسلحتهم البسيطة التقليدية المعروفة، فيما يقف بمواجهتهم أصحاب السلطة وهم يحملون (الأحذية). بهذا (الجست) كشف المخرج عن مدى سماجة وغباء أهل السلطة.

وأمتاز المنظر في المسرحيات الثلاث ببساطته، فـ (جلال) لم يرد أن يخلق البيئة بكل تفاصيلها لدرجة توهم المتفرج، إنما يشير بشفافية وجمالية واقتصاد إلى المكان، ففي مسرحية (مقامات أبي الورد) يفتح الستار على فضاء خالٍ من أية قطعة للمنظر، ثم تدخل عربة (أبي الورد)، وهذه العربة تتحول إلى مسرح يقوم فيه (أبو الورد) بتشخيص حكاياته، أي أن العرض يحتوي مسرحًا داخل مسرح، وتمثيلاً داخل تمثيل. وحين ينتقل الحدث إلى جنوب العراق، فإن (جلال) يكتفي بأن يضع جذع نخلة، أو حين يضع إطارًا من القصب، فهو يوحي بذلك إلى منطقة الأهوار حتمًا.

ونفس طريقة الاستخدام هذه، تعتمد في مسرحيتي، (البيك والسايق) و (المتنبي). ويلاحظ أن عملية تغيير قطع الديكور القليلة والموحية، يتم أمام أنظار المتفرجين ومن قبل الممثلين أنفسهم. والممثل يقف في أغلب المشاهد أمام مساحة فارغة تتشكل من خلال حركاته وأفعاله وإيحاءاته. (بونتيلا) ينتصب فوق طاولة، حاملاً بيده قنينة، ويشكل هذا الفراغ الممتد أمامه بؤرة مركزية لالتقاء خطوط الصراع. (المتنبي) يقف أمام مساحة لفضاء صحراوي، توحي بأنه المهيمن على سير الأحداث. (أبو الورد) يشكل الفراغ حسب الموقف، وفي كل ذلك فإن البساطة والشفافية في الاستخدام طاغية بشكل ملحوظ ومؤثر جماليًا. كما أن المساحة الفارغة كانت تمنح زخمًا إضافيًا للشخصية.

ووظف (جلال) في تشكيل الفضاء، حركة المجاميع، كما في مسرحيتي (المتنبي) و (مقامات أبي الورد)، إذ يتشكل الفضاء من تفاعل حركة أجساد الممثلين مع أجزاء المنظر المستخدم في تكوين الصورة المسرحية. فالتكوين يأخذ دوره الفاعل في صياغة العرض، إذ أن تنظيم حركة المجاميع يشير إلى معنى وإلى فعل جوهري، ناتج أساسًا من العلاقة بين مكونات تلك الصورة، والمجموعة غالبًا ما كانت تقوم بدور وكأنها ممثل واحد بأجساد متعددة، يتعامل مع أجزاء المنظر والفضاء المسرحي ككل، منتجًا بذلك الصورة الجمالية التي تقوم على أساس التناظر والتناسق والتوازن من خلال ثنائيات : سكون حركة، قذارة نظافة، قوة ضعف، أبيض أسود، إذ يعمل (جلال) على خلق التجانس بين هذه المتناقضات.

وفي تأكيده للتناقض، عمل (جلال) على إظهار كتلتين بشكل مختلف تمامًا، ففي حين تظهر مجموعة أنصار (المتنبي) مهيبة ومتراصة ومتوحدة، يظهر الجانب المقابل بصورة معاكسة تماما، إذ تظهر بشكل كاريكاتيري كذلك صوّر (جلال) مجموعة (الصمصامة) وحاشيتها مزيجا من الغرابة والكاريكاتير،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأمير الذي يسير مثل الدجاجة على رؤوس أصابعه وقبضتاه مضمومتان، ويداه متشنجتان إلى الأمام، فيما شوّه معالم هيئة (الصمصامة) وجعل صوتها يقترب في خشونته من الأصوات الرجالية، وجعلها تتصرف بمنتهى الخشونة والفظاظة، تعض وتصفع وتركل مثل الحصان ... وهكذا مع كل الشخصيات التي تنتمي إلى مجموعة (الصمصامة)، فيما جعل من (أبي الورد) مثالا للفنان الثائر، وجعل من (عمران بن شاهين) مثالا للقائد المفكر الحكيم.

كما أفاد (جلال) في أسلوبه الإخراجي، من عناصر تقنية لفنون مجاورة لفن المسرح، مثل فن السينما، فهو يلجأ إليعملية تشبه عملية (المونتاج) السينمائي في انتقاله من مشهد إلى آخر، مثل مسرحية (المتنبي). واستخدم الشرائح المصورة (السلايدات) في تقديم عناوين للمشاهد، ولتوضيح بعض المواقف في مسرحية (البيك والسايق). كما استخدم في مسرحية (مقامات أبي الورد) ومسرحية (المتنبي) مؤثر خيال الظل، إذ ظهرت على الستار الخلفي (السايك) مشاهد وصور لصدامات بين مجاميع الناس وأصحاب السلطة، أو خيول، كما حدث في تشخيص مقتلة (المتنبي).

إن الشخصيات عند (جلال) تتحرك وفق دوافع معينة، وهذه الدوافع هي التي تكوّن صفات الشخصيات، فلكل فعل دافع ولكل حركة مبرر. من هنا كانت الدوافع التي تحرك ممثل (المتنبي) مثلا مرتبطة بمعنى التعبير الشعري الوارد في شعر (المتنبي)، إذ ساير الممثل ذلك التعبير على مستوى الصوت والإلقاء أو الحركة، وكان في إلقائه يركز على المعنى بالأساس ثم على الوزن الشعري، كذلك كانت حركته المبررة بكل تفاصيلها ومطابقتها للفعل تساير المعنى وتعمقه، أي أن ثمة نوع من (اندماج) تمثيلي يحدث في العرض، إلا أنه في نفس الوقت، يعمل الممثل بطريقة تشعر المتفرج بأن لا وجود لشيء سيفقد سحره بمجرد كشف سر ما، وليس هناك شيء يغري بالجري وراءه، أو البحث للكشف عن نقابه، فضلاً عن أن المخرج وضع أمام المتفرج نهاية المسرحية منذ بدايتها واستخدم الكثير من الوسائل التي تخلق حالة الإنفصال بين العرض والمتفرج. وحتى أسلوب الأداء نفسه، إذا كان الممثل ينتقل ما بين حالتي الاندماج والانفصال، ففي المشاهد التي تجمع بين (المتنبي) و (المعري) يتحول المشهد إلى محاورة بين مفكري عصر، وهذه المحاورة تعبر في حقيقتها الفنية عن هواجس (المتنبي) - إذ أن شخصية (المعري) هي افتراضية تعبر عن ذات المتنبي وصوته الداخلي - فهو بذلك يحذر نفسه من حقائق ووقائع ستحدث بالفعل، أو أنه ينتقد نفسه وأفعاله، أو قد يرفض تلك الأفعال ويدينها. فالممثل كان يحرص على أن ينجز عملية تشبه عملية وضع قائمة بسمات وملامح الشخصية.

وبسبب طبيعة موضوع مسرحية (البيك والسايق)، فإن ممثلي الشخصيات الرئيسية مثل (بونتيلا) و (ماتي) كانت تنحرف في أكثر مشاهد العرض مع موضوع المسرحية، مع سعيهم في مشاهد أخرى إلى خلق حالة الحياد والانفصال عن شخصياتهم في محاولة لدفع المتفرج إلى أن يتجاوب عقليًا بدل طغيان التجاوب العاطفي. وهذا ما تعمل من أجله كل الوسائل الفنية المستخدمة والتي تعمل طوال الوقت على تذكير المتفرجين بالطبيعة المصطنعة للعرض بهدف التركيز على مضمون الرسالة الإيديولوجية التي يحملها العرض.

وفي هذا كله، فإن (جلال) يسعى لتحقيق هدفه الأعلى في الوصول إلى تحقيق التأثير المسرحي عن طريق خلق علاقة تجانس بين جانبي العقل والعاطفة.

تشكيل الرؤية والبناء المحلمي

1 - تتشكل الرؤية الإخراجية في صياغة العرض المسرحي عند (إبراهيم جلال) من مجموعة أنساق علاماتية، تتألف من مجموعات متضامنة تضامنا عضويا لبناء صورة متجانسة على المستوى الفني الجمالي والمستوى الفكري

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

الإيديولوجي. وهذا ما يجعل من رؤيته نظاما دلاليا ذا أبعاد متعددة، يستكمل بناءه بأنظمة دلالية مجاورة له، مثل الموسيقى والفنون التشكيلية والرقص ... وغيرها.

إذ تتميز رؤيته في خلق تلك العلاقات المتولدة عن طريق الصراع بين المتناقضات، وبفضل هذه العلاقات، تتحول دلالات العرض من إطارها المحدود والمألوف إلى وظيفة تعبيرية وجمالية في سياق العرض، فهذه العلاقات هي التي تولد تعددية القراءة وقابلية التأويل، كما أنها تربط بين مختلف العناصر والمعطيات داخل سياق العرض. وطريقة تصوير الصراع يتم بطريقة تغري المتفرج بالتواصل مع العرض، عن طريق تحويل الفعل من كونه اعتياديا ومألوفا، إلى فعل يلفت الانتباه، وكأنه يحدث لأول مرة، منتجا بذلك تلك الصورة الجمالية التي تتساند في بنائها مجموعة الفنون المجاورة لفن المسرح، موسيقى، تشكيل، رقص ... إلخ، فرؤية (جلال) تقوم - في جانب كبير منها - على استخدام الإشارات والعلامات ذات الإشعاع الدلالي (الجست)، والتي تجعل من العرض، رسالة تقبل تعددية القراءة والمعاني والاحتمالات.

2 - يسعى (جلال) لتصوير قضية انسانية عامة، من خلال شخصية محورية تمثل قيمة معينة، فكرية، اجتماعية، فنية ... إلخ. فهو لا يهدف إلى الفرد، إنما إلى القضية المرتبطة بالضمير الجمعي، فالفرد عنده يذوب في المجتمع. كما يسعى لتصوير مواقف الشخصيات تبعا لوضعها الاجتماعي ووظيفتها ودورها في الحياة، فالدوافع الاجتماعية التي يخلقها الانسان بنفسه هي التي تسيره، وليس القدر. فهو يصور الموقف التراجيدي الذي يمر به الانسان كجزء من الظروف، وأن هذه الظروف ممكنة التغيير نحو الأفضل، كونها جزءا من الطبيعة البشرية. فالقوى التي تسير الإنسان نابعة من ذاته هو.

3 - يتكون العرض المسرحي عند (جلال) من عدد من المشاهد التي تتأتى به عن فكرة التركيز الدرامي والتوتر والصراع المتنامي. فهو لا يرمي إلى عرض قصة ذات بداية ووسط ونهاية ولا تتطور إلى ذروة يتبعها حل، إنما هي سلسلة من الأحداث المكتفية بنفسها، وبناء صور الصراع يظهر بشكل متجاور وليس متنامي، ويمكن أن يستقل كل مشهد بذاته، فالعرض يقبل التقطيع إلى المشاهد، ويظل كل مشهد محتفظا بمعنى مستقل.

4 - يعمل (جلال) على تعرية البناء الاجتماعي لأزمان مختلفة من أوجه الاختلافات بينها، وذلك باستخدام مبدأ (التأرخة)، ففي الوقت الذي يحاول جعل تلك الأزمان مشابهة للزمن الحاضر بشكل ما، فهو يؤكد تمايزها، فضلا عن تأكيده على زوالها، مما يدفع بالمتفرج إلى منطقة الشعور بالاغتراب عن الحدث، فهو ينظر من زاوية بعده الزمني عنها، مما يدفعه بالتالي لأن ينظر إلى عصره الحاضر بأنه زائل أيضا.

كذلك يدخل الراوي، الذي يزيل مفهوم (الجدار الرابع) ليفسح المجال لمشاركة المتفرج في الحكم على الأحداث. وفي هذا كله، فإن (جلال) يعمل على كشف التناقضات بطريقة جدلية ديالكتيكية.

5 - يستخدم (جلال) عددا من العناصر التي تكثف رؤيته في مشاهد تخلو من الزخرفة والبهرجة، فهو لم يجعل المنظر المسرحي يصور البيئة الحقيقية بكل تفاصيلها، إنما يكتفي بمنظر يشير باقتصاد وجمالية وشفافية إلى المكان، مؤكدا على أهمية المساحة الفارغة التي تؤول بحسب طبيعة المشهد. فالفضاء عنده غير شكلي ينتظم بحركة الأشياء، لينتج معنى وفعل، مرتبط أساسا بالعلاقة بين مكونات تلك الصورة القائمة على أساس ثنائيات متناقضة، يسعى لخلق التجانس بينهما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما وظف عناصر تقنية لفنون مجاورة مثل فن السينما، حيث استخدامه لعملية تشبه المونتاج في انتقاله من مشهد إلى آخر. واستخدامه الشرائح المصورة (السلايدات) في تقديم عناوين للمشاهد، أو لتوضيح بعض المواقف. كما استخدم مؤثر خيال الظل على الستار الخلفي (السايك).

6 - لم يجعل (جلال) الممثل مستغرقا في حالة من حالات سحر الإيهام ومندمجًا في الشخصية، ولم يجعله باردًا منفصلاً عن الشخصية وانفعالاتها وعواطفها. فعندما يجعل الممثل يبتعد عن كل ما يجعل المتفرج منجرفًا معه في مجرى الأحداث، وعندما يجعله يخبر المتفرج بأن الذي يتحرك على الخشبة ليس (هو فلان)، إنما (أنا الذي أنوب عنه)، مبيّنا أنه مدرك لوجود المتفرج الذي ينظر إلى كركاته ويسمع صوته، ويراقب أفعاله، فيقوم بالكشف عن نفسه وعن علاقاته، وماذا يريد ؟ وماذا سيفعل ؟ وما المشاكل التي يواجهها ؟ فإن كل فعل من أفعاله ينطوي على دافع، وكل حركة على مبرر فالممثل لا يتجاوز مشاعر الشخصية وعواطفها، إنما يحرص على وجودها، ويؤكدها حين يستوجب الأمر ذلك، وعندها يحدث نوع من (الاندماج).

فالممثل عنده، يجمع بين حالتي (الانفصال والاندماج)، ومن خلال تفاعل الحالتين، يصل الممثل إلى خلق التأثير في المتفرج.

7 - عادات وتقاليد المجتمع، وحضور الشخصية الوطنية، تأخذ مداها في عمق العرض المسرحي، إذ تتأكد وتترسخ بشكل مؤثر، ليس على المستوى الظاهري الخارجي، إنما في البناء الجوهري الأساسي للعرض.

الخاتمة

وفي ضوء هذه النتائج، يتبين التأثير الكبير لنظرية المسرح الملحمي في صياغة الرؤية الأخراجية لـ (إبراهيم جلال)، لدرجة تولد القناعة بأن هذه النظرية بكل ما تحمله من طروحات ومضامين، كانت ماثلة في ذهن (جلال)، كما أن التأثير لا ينتهي عند حدود عناصر الصياغة الخارجية والأداء، إنما تستمر إلى المحور الأساس، وهو المحور الفلسفي، إذ يبدو انطلاقه من هذا المحور واضحا، فالإتجاه الذي تسير فيه رؤيته، وإن كان مسايرا لاتجاه نظرية المسرح الملحمي، إلا أنه لم يكن خاضعا له، إذ تبقى ثمة نقاط اختلاف - على قلتها - تمثل الامتياز الجوهري لرؤية (جلال)، فالموروث الشعبي المحلي من جهة والتأثيرات البيئية والاجتماعية من جهة أخرى، فضلا عن تأثيرات فنية أخرى، خارج نطاق نظرية المسرح الملحمي، كلها شكلت مفردات وعناصر صياغة الرؤية الأخراجية لديه، منذ قراءته الأولى للنص، حتى يوم العرض. واعتمادا على ذلك، توصل الباحث إلى أن (إبراهيم جلال) طوع نظرية المسرح الملحمي على وفق الثقافة العراقية، وحالة المجتمع الذي نشأ فيه.

إذن (إبراهيم جلال)، لم يتوقف عند حدود ما جاءت به (نظرية المسرح الملحمي) من مبادئ وأفكار، إنما طوّع هذه النظرية بما ينسجم ورؤيته التي تمثل علامة مميزة في مسيرة المسرح العراقي، إذ تشكل هذه الرؤية، كيانا متكاملا قام على أساس المعرفة بنظريات الدراما، والانفتاح على الواقع الإنساني بكل ثوابته، وبكل متغيراته، وبكل ما يزخر به من صراعات.

لقد عمل (إبراهيم جلال) على تأسيس كيانه الذاتي، وهويته الخاصة، مستعينا لذلك بكل الامكانات المتاحة للتجريب المسرحي، مثل الأدوات الفنية، والمرجعيات الثقافية والاجتماعية، فضلا عن الاحساس الفطري بالعمل الفني والجمالي، مما جعل من رؤيته خطابا جماليا وفكريا قائما على أساس تحريك الثوابت الساكنة والشروع نحو أفق لا يكون فيه الابداع إلا فعلا متجاوزا، بالخلق والابتكار والإضافة، وهذا لم يكن ليتحقق لولا المعرفة الدقيقة بأسرار وخفايا (اللعبة المسرحية)، ولولا ارتباط (جلال) بتقاليد مجتمعنا وعاداتنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القومية وتاريخنا، والوجدان الجمعي على مستوى القضايا الموضوعية، أو القضايا الفنية - كمهنة - تستوجب دفع عجلة الثقافة المسرحية العراقية.

هذا الوعي الخاص بالشخصية المحلية بانتماءاتها المتعددة، يزاوجه (جلال) بأصول وتاريخ حركة المسرح العالمي وقوانينه من خلال مبادئ (أرسطو) من جهة، وبوعيه بما جاء به (بريخت) بنظرية المسرح الملحمي من جهة أخرى، ومحاولة الوصول إلى تحقيق التجانس بين العقل وبين العاطفة، سعيا لإيجاد سمة خاصة به أولا ومن ثم بمسرحنا العراقي والعربي ثانيا.

وسعى على مستوى التطبيق إلى إيجاد ما يمكن أن يسمى بـ (الحد الفاصل) ما بين الممثل عند (ستانسلافسكي) والممثل عند (بريخت)، إذ أنه عدّ بداية كل منهما واحدة، إلا أن النتائج مختلفة. فالممثل عنده بمجرد أن يقف على الخشبة ليؤدي شخصية أخرى غير شخصيته، فهو يمثل تلك الشخصية، أي يحقق الاندماج بها بشكل أو بآخر. ولو عدنا إلى الفرق بين (ستانسلافسكي) وبين (بريخت) لوجدنا أن الأول يبقى على الإحساس الداخلي بدوافع الشخصية، ثم يدع الممثل لأن يعبر عنها خارجيا. ففي مسرحية (المتنبي) مثلا، الممثل حين يثير حماسة أنصار المتنبي بطريقة الأهزوجة الشعبية، ويقودهم إلى القتال، فلا بد من أن شعورا معينا تولد بداخله في تلك اللحظة، هذا الشعور يأتي من الخارج فيتجه نحو الداخل، ثم يندفع إلى العقل، هذه اللحظة هي (الحد الفاصل) بين ستانسلافسكي وبريخت، لحظة إصدار القرار، فالممثل ينساق وراء شعوره الداخلي، أي أن العقل مرتبط بالشعور. أما الممثل عند بريخت، ففي لحظة (الحد الفاصل) يجعل من العقل هو صاحب القرار منعزلا وبعيدا عن منطقة الشعور.

وهنا يكمن المعنى الجوهري لفن الممثل عند (جلال)، أي في الموقف بين الممثل والشخصية، فالضرورة إذن، تحتم على ممثله أن يكون عارفا بأصول وقواعد منهج (ستانسلافسكي) وأن يكون عارفا بأصول نظرية (بريخت)، لكي يستطيع الانتقال بين التمثيل، وبين الراوي المحايد كناقد ومعلق على ما أداه، ولكي يتمكن المتفرج من الاستدلال على حالة شاذة تستوجب التغيير، لا بد له من أن يبتعد عن حدود الإطار الذي يحدد الصورة التي يقع فيها هذا الشذوذ ليستطيع التدقيق عندما يلقي نظرة عامة على الصورة، ولو بمسافة بسيطة، هذه المسافة عمل (جلال) على خلقها، ما بين الذات والموضوع، وما بين الممثل والشخصية، وما بين الممثلين بعضهم البعض، وما بين العناصر المكملة للعرض، وما بين العرض والمتفرج.

إن (إبراهيم جلال) مثل فنان تشكيلي يرسم لوحته بعناية فائقة، وهو يختار اللون والخط والكتلة والفراغ والضوء والظل ... إلخ، ويجسد بريشته، وبحساب دقيق، كل المشاهد والصور، مجسدا فيها كل عناصر الجمال من تناظر، توازن، تناسب ... إلخ. فالفضاء المسرحي عنده ينطوي على مفاهيم تشكيلية مختلفة، والصورة عنده ترتبط ارتباطا عضويا بالمضمون، وتربط حركة الممثل تلك الصرامة الإيقاعية التي تؤكد العلاقة ومعناها بين مكونات تلك الصورة من حيث الكتلة بالفراغ، الضوء بالظل، الأبيض بالأسود ... إلخ. فالحس الفني المرهف، والوعي الثقافي والوطني، هو الذي دفع (جلال) كي، يجرب، ويضيف إلى تاريخ المسيرة المسرحية العراقية والعربية ما يحركها، ويغيرها من الداخل، وليس على المستوى الظاهر، أو الشكلي، عن طريق تجارب عرضية منفصلة عن واقع المجتمع، إنما بالدلالات العميقة، والرموز البليغة المؤثرة التي كانت تشكل منطلقا ينبع من علاقته بمجتمعه وتاريخه وقضاياه، أو من علاقته بفنه الذي يشترط التجديد والتطوير.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ما أكثرني في جسدي الواحد

محمد الهادي الجزيري *

له أن يبكي
وعليكم أن تنسحبوا دون ضجيجْ
انسحبوا انسحبوا ودعوه يفيضْ
سيحجّ اليكم ذات جفافْ
ويقاسمكم تبغا ونبيذ
لكن له هذي الليلة أن يبكي
وله أن ينبذكم
ويظلّ وحيدا كالمنبوذْ
وعليكم أن تنتظروه طويلا خارج غيمته
فالشاعر يا الموتى
يضع الآن كما تضع الأنثى
وكما نهر يعلو ويفيض

* *

تخضرّ الآن اللغة الصفراء
وتسّاقط فوق بياض الأوراقْ
الآن يسيل الجسد الجاف.. الآن يبوح المشتاق :
" لا رادّ له.. لا غالب إلاّ هو

شاعر تونسي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا الخمرة تمحوه ولا الوقت ولا ربّ الآفاق
حاولتُ وحاولتُ وحاولت وكلّلني الإخفاقْ
يئستْ مني أزهار البرّ وأصداف البحر وأسراب الفتياتْ
يئستْ مني قطط المبغى ودمى الأسواق
جسدي أعمى لا يبصر إلاّ هذا الجسد النائم فوق سريرك
هذا النهد الناعس بين ذراعيك
هذي الساق الغافية الان على هذي الساق
جسدي أعمى
لكنه رغم البعد يراكْ
رثّت كلماتي يا ليلى
رثَّ المعنى
وتلعثَمَ في حضرة طيفكِ سلطان العشاق
رثّ الجسد الأعمى
وتفشّى فيه هواك

* *

لا دائم الاّ حبك يا ليلى
لا رادّ له... لا غالب الاّ هو
لا الخمرة تمحوه ولا الوقت ولا ربُ الآفاق

* *

تضجت لغتي وتدلّت للمخمورْ
عمداً كسّرت الجرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لما نفدت منها الخمرة

فأنا لم أرتو بعد

وقد يأتيني الموت الآن

ويسقيني الكأس المُرّة

يا ربي السّري...

يا برد الشارع.. يا قلب الشرطي

يا هذا القنديل التائه مثلي في ملكوت الليل

لماذا يأتي الموت ..

ولا تأتي قاتلتي مرّة ؟

ولماذا لا تسهر الاّ الشرطة والشعراءْ

في هذه الارض الصفراء... أو الزرقاء.. أو الخضراء؟

يا بيّاع الخمرة سراً في الحيّ الشعبيْ

ما أصدق من قال :

" يوجد في البحر

ما لا يوجد في النهر

ويوجد في الشعر

ما لا يوجد في النثر

ويوجد في وطني ما لا يوجد في الجنة"

يا بيّاع الخمرة سرّاً

هات الخمرة جهرا

ما أصدق من قال :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

" الليلة خمرة
وغدا خمرة

* *

شربت لغتي نهر الذكرى
وتعرت للمجنون :
" ثمة (هي) ألغت (هنّ)
فسبحان الفاعل كم يفعل للمفعولْ "
احتلّت دنياي ولم تلقيني في نار الفخذين
ولم تسجنّي في الجنة
ثمّة ما ثمة
ثمة أحزان جمَّهْ
ثمة نُدمان في بطن الغولْ
ونديم لم يسعفه الدمع فغنَّى
ثمّة خرق تقطر نَفْطاً ودُمًى تدعى الامة
وظلامٌ يدعى نور"
ثمة قفص في ذات العصفور"
وطيور في قفص مستور"
ثمة أشباح في الخيمة
ونجوم في الغيمة
ثمة زيت في القنديل
ثمة صوت يزعم أني أهذي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنا أشهد أنّ القاتل لا يفقهُ حشرجة المقتولْ
آهٍ كم أرغب في تقبيل نشيد بلادي
سطراً...سطرا
وتراب بلادي شبرا شبرا
ونساء بلادي ثغرا ثغرا
ونقود بلادي والعلم المرفوع كما السيف المسلول
من حقّي الرغبة في التقبيل ومن واجبكم ترحيلي
لتظلوا منفردين بحقّ التقبيل
من حقي قبل أفولي أن أطْلق أسراب الكلمات
وأن أكشف كلّ الأوراق
ومن واجبكم اسكاتي
لتظلوا ملتفين على طاولة اللعبة
وتظلّ الأوراق تدور... تدورُ... تدورْ...
من حقي كسرُ الفاعل إثر قيامه بالفعل
ومن واجبكم قتلي
لتظلوا مرفوعين ومستترين
من حقّي الدعوة للباطل والحقّ
ومن واجبكم شنقي
لتظلّوا متفقين على إطعام المسكينة بالشوكة والسكينْ
تجري الخمرة بين يديها
يجري السمك في الاطباقِ اليها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يجري المؤمن والكافر والمتخفي والسّافر

يجري دمع العينين

لما يسّاقط تفّاح منها

في ركن من أركانِ الليل

يجري ما يجري

يجري النفط من الشريان الى الحيوان

ودجْلة لا يجري

تجري الريحُ بأمر مسيلمة الكذّابْ

يجري سكّين الجهل الى رقبة الفكر

يجري تجميع الأعراب لغزو الكُتَّابْ

تجري الأشجار الى البحر

يجري القاتل صوب الغاب

يجري الدم من جسد الأسرة.. من آنية الزهر

من عين الدمية

يجري الدم من ثقب الباب

يجري ما يجري

يجري تنظيم الحجّ الى اسرائيلْ

وأنا أجري خلف الشهداء المرتحلين

وخلفي يجري الحرّاس منادينْ :

مجنون هذا الشاعر... مجنون .. مجنونْ.."

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصـــيدتـــان

عبد الرزاق عبد الواحد*

*) القلعةُ الآسِرةُ !

اعذُري جرأتي
لستُ أعلمِ كيف فتحتُ عيوني
كانت شفاهُكِ تنبض بين شفاهي
ومياهُكِ غارقة في مياهي
وكانت يداي
يدٌ تتلوى أصابعها بين شعرِكْ
ويد تتلّمس مجنونةً دربها نحو صدرِكْ
وفي لحظة
في الظلامِ النّدي
نبضتْ موجةٌ في يدي..

كدتِ أن تشهقي
بينما كان ثديكِ ملء يدي يتّقي
واتكأتِ عليّ بجسمك أجمعِهِ...

(*) شاعر عراقي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لستُ أعلمِ كيف فتحتُ عيوني

ورأيتكِ حلما كما لم تكوني

شاحبا كان وجهكِ،

عذبـــا

مضيئا كوجه إلهْ

بينما مقلتاكِ كنبعيْ مياهْ

ويداكِ،

يد طوقّتْ عنقي

ويدٌ متورطة في جنوني...!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اعذُري جرأتي

كنتِ لحظتها قلعة

أسلمتْ لفتاها مفاتيحَ أبوابها

فبدتْ قلعة خاسرة

بينما الفاتح المتكبر كان الأسير

وكانت هي الآسره...!

***) مِنْ وصَايَا الآلهـة :**

لحظةً تغرقَ بين مياهي

لحظة تمتصّ شفاهي

لا تفتحْ عينيكْ

أنتَ إلهي

لا تُصبح عبداً فتراقبْ

كيف أذوب عليكْ ... !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن أكُنْ أنا معبودتَكْ

أو أكن عبدتَكْ

كُنْ كبيرا وثِقْ بي

لا تُصغِّرْ هواكْ

إنَّ قلبي

عُمرَهُ لم يُلامس سِواكْ ... !

مقاطع من قصيدة "أزهار ثاني أوكسيد التاريخ"

يوسف رزوقة*

القريةُ ، كلُّ القرية بين يديكَ
وأنتَ وحيد القرية والفحلُ المستنسَخ للآتي.

رغباتُك أعلَى - لو تدري - من ناطحة القمر
والعالَمُ ، كلُّ العالم ، عملاقا يبدو
في هاتفك الجوّالِ بشاشته متناهية الصِّغَرِ
قُلْ للوجه الأوّل :
ما طعْمُ البيتزا والغُربة في هونولولو ؟
قُلْ للوجه الثاني :
ما حالُ اليورو في أوروبا ؟
هل صدرَتْ طبْعات أخرى من "أزهار الشرّ"
منْ " الطاعون" من "الأيدي القذره "؟
قُلْ للوجه الثالث :
ما حال البورصة في اليابان ؟
وما حال الكافيار الأحمر في موسكو ؟
افتحْ في وجه الأخرى
خطًّا ورديًّا واسألهَا عن ...
حتّى ينهار الحائط بينكما.

(*) شاعر تونسيّ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما بين العاشق والمعشوق

(البياضُ هنا كفنُ الشعراء
وتكتظُّ واوُ الخواء بما لذّ من هلوسات
ومن زُرقة لا نهائية في سماء المخيّلةِ البِكْرِ
هل تُمطر الكلماتُ
لغير المقيمين في الكلماتْ ؟
البياضُ هنا كاسرٌ وفظيعْ
ولا بدّ من كلمات بحجمِ السّماءِ الجديدة
والانتظار الجديدْ)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الميمُ ميثولوجيا الذئب الجريح
يموت من قمر تدلّى فجأة بين الفريسة واللُّعَابْ
الميمُ في شرْعِ المدينة
آخرُ امرأة لآخرِ خائنٍ ما خان إلاّ نفسَهُ !
الميمُ ما لم يَروهِ الأجداد للاحفاد : أولاَدِ الكلاب
الميمُ موسيقى الهلاكْ

وما انتهى بعدُ، الكلامُ :
نهاية التاريخ سيدتي، سى
ومتى " الصِّدامُ"

ابنُ المقفّع .. من يكونُ
وما اسمهُ بالضّبط سيّدتي
وما " الأدُب الصغير" لديه
ما الأدُب الكبير

تجمدّتْ عينا " البُراق"
يداه،
كاميرَاه...
ما هجمَ الجليدُ على المفاصل فجأةً ...
لكنَّ صاروخا أراد النّخْلَ والتّاريَخ والكلماتِ
فاشتعل المكانُ
هوى صبيٌّ
وهُو يتلو آية " الكرسيِّ"
وانكبّتْ على كرّاسِها تلميذة
وعلى محاولة لها في الشّعْرِ، ما اكتملتْ
جرى دمها الأخيرُ.
دع النّربيدَج يا نوح
للنارجيلة قرقَرة الضفدع
دعْ عنكَ الموعدَ، موعدَها المفتوحَ
ودعْ تعمير قصاصات " البروموسبور"..
واقرأ ما جاء هنا بجريدتك الصفراءَ :
... وهبَّتْ " عاصفةُ الصحراءِ " !
دمٌ في أعلى الصفحة : لونا للمانشيت ...

جثث بالأسلوب البؤريِّ ..
هنا " الهرم المقلوبُ "
ومنه
الى " الحدث " الزّلزال .. !

يتكدّسُ في الرُّوحِ الخربه
حجر بازِلتيٌّ، هشٌّ لا تقصِدُه إلاّ الغربان

عَوْ...
عولمة الذئب الضّاري :
80 ٪ من فقراء العالم يحتشدون لتلغيم الكرة الأرضية بالحُلم المتوحّش
أو بالدّيناميت
(انتظِرُوا 2050 :
12 بليون من سكّان محتملين سيغزون الكوكب، كَوكَبَنا ...)
هذيان ، سرْنمة، لغة ليست الا ... لغةً :
ما يطلبه ايستُنْ : سرُّ الصّندوق الأسود، إشْبَاعُ الطّلبات..

(كم الساعة الآن يا نوح ؟
منتصفَ الليل...
تمضي السفينة والبحرَ
لا ريح للرّوح في مثل هذا الظّلامْ
ولا وقت للذكريات
تمور المياه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تُطاول لحظتها باتّجاه السماء وتهوي
الجريمة فاحتْ
ولا عقلَ" للرّيسِ" المستغيث
ليهرَب او ليفكّر.
كلُّ النوافذ مغلقة
وقواه معطلة
فبأي الكُوَى تَعلَقُ الرُّوحُ
والجدران السّميكة أعلى من الآه
والمستحيل غزير
ولا هاءَ في مثل هذا الهواء
لغير الهلاكْ).

عَوْ!
عولمةُ الزّمن العاري

يا نوح ..
يا ياقوتُ
ذا...

زمن لتمرين اليدين على الخريطة

صَوْلة للصولجان :

يا بيضة العجب اللّقيطة وَاصلي هذا الدِّبيَب وخاتلي العشْبَ المهيمن باتجاه الثقب : أقصَى ما اشتهته العين و.. اليد و.. العصا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهد

الهادي عبد الملك*

سحبت كسرة خبز   دفعا لجوعي حقّا

فأمسكوني وقالوا   عصا المكارم شقّ

ضُرِبت بل كاد رأسي   من ضربهم أن يدقّ

ككرة كنت أرمى   رميا لمن يتلقّى

وبينهم كان شيخ   بجبّة يتوقّى

أرغى وأزبد غيظا   كضفدع النهر نقّ

وقال هذا لقيط   لحاله لن نرقّ

صرخت فيهم دعوا لي   من جثّتي ما تبقّى

إنّي أخذت طعاما   وليس نايا ورقّا

وتسرقون احترافا   شقّ يخاتل شقّا

صوت العدالة دوّى   ناقوسها اليوم دقّ

لسنا نريد انتقاما   لكن هواء منقّى..

* شاعر تونسي

يمشي الحرف في جنازة القرن

راضية الرياحي*

كان لي في قديم الذكرى
ما ليس للبحر
اخضر صباح الحلم
الطيور
من نوافذي
تطير
الأصحاب يدقون القلب

* *

ماله الحنين ؟
أضرم النسيان
وراء الله اختبأ عيسى
من الشجر دماء تفور

* *

أين .
وعد؟
أين
موت جميل ؟
اين
مشنقة
للحرب ؟؟؟

(*) شاعرة تونسية شابة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصـــــائـــــــد

الحبيب بن فضيلة*

مقاطع

لم أكنْ
قبل أن ألقاكِ معتنيا
بمسار الزمنْ
فدخلتِ في داخلي
وخرجت من خارجي
عندها أضحكني الضحك
وأبكتني الفتنْ

* *

خبّئيني في جفونك
فللّه ما أحلى اخضرار الغابات
في عيونك

أيتها المسكونة بالعشق
والصّمتِ الرهيب
إني أخاف من سكونك
فتهيئي لاحتضاني
ترشفي المسكرات من شفتيَّ
ليهدأ .. قليلا جنونك

* *

هذا الغزال
ياويلتي ما أحلى أوصافه
فارع الطول جميلا
يتدلّى الحسُن من أطرافه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) شاعر تونسي.

عذاب

ما زلتُ كما كنتَ تعرفني
مشكلة بلا حلّ
فلا شمس تشرق ناحيتي
ولا ظلّ
والسحب الدكناء
حوّلت كل المسارب طيناً
ووحَلْ
يا أيها القلب المعذّب
"دع عنك لومي"
دع الوقوف على الطّلل

فالتي ضيّعتَ عمرك في رضاها
عنك بعد لم تسَلْ
وممالك العشق
غطاها الأحبة بالتمنّع
والكسلْ
فاسرج فؤادك
واركب مهرة الريح
وقل
كذَب الذي قال :
كلّ من سار على الدرب وصلْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سؤال

قالت ودموع العين تجري :
لماذا أشَحْتَ بوجهك عنّي
وقد كنتَ فيما مضى
تزقزق مثلَ العصافير
حين تراني
لماذا أشحتَ بوجهك عني
وفيما مضى

فتَّحْتَ أبواب قلبكِ لي
دون تأنِّي
وأسمعتني لذيذ الكلام
من الشّعر
من غناء البلابل
من جميل الأناشيد والفنّ
أجبْنِي...
فإنِّي أكاد بحق أُجَنُّ.

إطلالة الصباح

أطل الصّباحْ ... بُلبلا صدّاحْ
فاستفاق النيامْ ... تفتح الورد والزهر والآسُ
ومضى الليلْ ... استبشر الناس
يتثاءب ... غنّتِ الطير في وُكناتها
يُلملم ظلمته ... زقزقت العصافير في أعشاشها
دون كلامْ ... وطغت على الكون
أطلّ الصباح ... أعذب الأنغامْ
عاطرا فوّاحْ ... ياله من صباحْ
فابتهج الناس جميعا ... ياله من صباح
" ومضى كُلٌّ إلى غايته" ... عطرٍ.. عطرٍ... فوّاحْ..

http://Archivebeta.Sakhrit.com

تناظر

أغلقتُ نوافذ قلبي ... أشواقي
فتّحْتُ أبوابه ... فآسرةُ القلب تُصلّي
ليخرج الاعداء مرتبكين ... خارج المحراب
حيْرَى ... تدعو اللّهَ حين ألاقيها
ويدخُلَ أحبابه ... أن أمُوتَ فيها
* * ... عشقا يفجرّ أحزاني
... ويُجيل الدّمعَ في أحداقِي
سلاما أيُّها السَّاقِي ... سلاَما أيّها السَّاقي
تكاد تَنُطُّ خارجَ الرُوح ... سلاما ايها الساقي...

تسامح

كالريح سوف ألقاه
عجلاً
عجلا
لا يعرف أين مداه
غير أنّي
سوف أعشقه مهما نأى
ومهما اِتّسعت عنّي
خطاه
سأحضنه وأكون ظلّه
وأحلى التّصاوير أكون في
مراياه
يا زمان العشق دعني
أصرخ في جحافل المحبّين
إني أحبّه وأهواه
وإذا ما أورق قلبه في غير ناحيتي
وتوارى بعيدا
سأغفر له كلّ خطاياه
فكثيرا ما يهِمّ الواحد منا بأمر
لكن تخذله خطاه
فيعصف كالريح ردحاً
ثم يهدأ
ليرسم حدود منفاه
ويبقى هناك وحيدا
يسترجع الذكرى حزيناً.. !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تغـــزل نبضَ النّزيفِ الأجنّـــة

محمد علي الهاني*

النوافير تبحث عن وردة في دمي
يتوهّج في نُسغها بيدرٌ
والصباحات تَخرج من عشبها
باقة من وعود.

النوافير تبحث عن وردة في دمي
كلما هبّتِ الريح
حضّنها عاشقٌ بالنشيد.

* * *

تستفيقُ المواعيد
في خاطر الموج
تفتح نافذة الجرح فلاّحةٌ
ليلها قمر وصُدَاحُ
ورائحة الخبز في كفها تتلظى
وتسكب ألوانها في مرايا الرعود

* * *

السنابل أرجوحة من بروقٍ
وفي الغيم حرف تشكّل من وجع الجلّنار
وذي حشرجاتُ الرياح اللّواقح لا تنتهي
في الصباح الجديد

* * *

يتسلّل نحو الخراب نبيذٌ
شظاياه راحلة في السؤال
وأجنحةُ العندليب
تُراود في حُلّةِ الجمر أشرعةً
ثقبتْها الخفافيشُ عند السجود

* * *

يشرئبُّ المدى
شفقا يتعرّى لأُغنيتي

* شاعـر تونسي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو ذا غمده في دمي

آه ! يا برزخ النار

هذا الشتاء قديم،

وهذي المصابيح مبتلة بالرماد،

وفزاعة الطير تبتلع الزقزقاتِ

وبوحَ الورود

* * *

ألقٌ يصل النخل بالميّتين

تفرّ المجاذيفُ من دندنات عناقيدها

نحو صخر انتحارِكَ يا قاتلي

فتُدثّرني بالمنافي يداكَ،

فلا أنحني،

فتُدثّرني بالنجوم سماءُ الخلود

* * *

المسافات تكتب أسماءها بالحقول

وتدعو اليها السّنونُو

لماذا يؤنّث هذا السراب الفصولَ

وفي باحة الصدر صفصافةٌ لا تموت

وخلف المتاريس قُبَّرةٌ

تتوزّع بين المنى والوعيد ؟

* * *

نخلةُ القلب تفتح للرعد جمرتَها

والخميلةُ تشدو

وتعبُرُ جثّتها نحو موتٍ جديد

هو الموت لا يستريح بأفيائهِ

غيرُ قلبي

ولا يستجير برمضائه غيرُ جيدي

* * *

يحمل الطين في زحفه وترا

ويجُمّعُ في شجوه الأقحوانَ،

تمرّ الرصاصة بالسيف ملتحفا أمسه

والكوابيسُ تغرس في التيه لألاءَها

والنشيج بلا ضفّةٍ

يترقرق ما بين عيدٍ وعيد

* * *

يمسح الطينُ عن سيفه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جثث النجم والأمنياتِ

تمرُّ الغيوم محمّلةً بالفراشات

آه ... !

لماذا تمرّ الغيوم محمّلة بالفراشات

والطين في عُرْيِهِ

يتنقل من لَهَبٍ في النزول

الى لهبٍ في الصّعود ؟

* * *

أنتَ ، يَا مَوْجُ

يا حُلّتي في العراء

توهّجْ بذاكرة الصخر

إنّ المراكب تترك أسماءها في الرصيف

وتجرحُ حقلَ الأغاني

لمن تتزيّا المحطاتُ

والعاشقون بلا بُوصَلاَتٍ،

وفي آخر السّطر

ينهمر الجمر من بسمَاتِ الوليد ؟

* * *

القناديل تشرب أصواتها

وترًا وترا

وتهزُّ اليها بجذع الرّماد

رويدا رويدا

فتغزِلُ نبْضَ النّزيف الاجنّةُ

داليةً للذي سيجيء

بصاعقةٍ ونشيدِ

* * *

يتوجّع نايٌ

تُوحِّدُهُ بالشّذا كُرَة الثلج

من يسْحَبُ الحلمَ من موتها

ليعود المسافر من غدِهِ

ويُعيدَ الى النَّخْلِ

بيت القصيد ؟

* * *

النوافيرُ تبحث عن وردةٍ في دمي

كلما هبَّتِ الريح

حصَّنَها عاشقٌ بالنّشيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شــاعـــــــر

عـــادل معيـــزي*

يمرُّ على الكون ليلا

وينشر في الشُّرفات الحنين

يغنّي فترقصُ حين يشاء النجومُ ضياءْ

وتعزِف حين يشاء الجداولُ ماءْ

يمرّ ويتبعه ظِلّه نازِفاً

عينُه لا تكفُّ عن الموت والأسئِلهْ

أصابعه تنبئ الانتظارَ بما سوف يأتي

وتوحي لعرّافةٍ لم تُغادِر كهوف الليالي

بأسماءَ أخرى وأنواءَ لم تنتظرها فتأتي

خُطاه رذاذ لحزُن البوادي

وبحرٌ من الكلمات الوئيدةِ

يخرج من نارها اللّهُ والأنبياء

* شاعر تونسي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي غيمها تستريح الفصولُ

رؤاه مدىً من ظِلال الفراديس

تَذبُل فيها العصورُ

وفي صدره رغبةٌ تستحيل

* *

يلوذ بما يجعل الدّهرَ يهفو اليه

وفي حضُنه ترقد الذكرياتْ

وفي صمته صخبُ الموت يعلو

فيصهَل فيه الرّحيلُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* *

على عجلٍ يُنبِت الزهرَ في الصخر

أوْ في المعامي

ويسقي البسيطةَ بالحب

أو ينشر السِّحْرَ في العتماتْ

ويمسح دمعة طفل بريء

ويُسكِت جوع الخيام وجُوعي

ويمنح للأرض يُنبوع نور جديدْ

على عجلٍ يتسلّلُ كالأنبياء من الكهف

يُلقي على العُشب أشعارَهُ

فتصير الأفاعي حماما على شفتيه

وخلف خطاه تَهيج الرياح وتمضي الكواكب

ثم تطير السّنابل والكائنات بلا أجنحةْ

ولكنه غالبا ما يؤوب سريعا الى كهفه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* *

حاملا في يديه رثاء الحياة

وفي جسمه موتَه المرتقبْ

ويختار يوما كئيبا

ليلقي بأحلامه في الجحيم

ويرتاد قبرا شريداً

ويترك ذكرى لمن ينتحبْ.

قصيـــدتـــــان

جميـل حمـادة*

انتظار برسم الموت

في انتظار بحارك الكبرى
كنت مرتكزا على التاريخ
مقتلعا من الأسماء يا سيدي
وكأنها دفاتر الاغاني قديما
نعم هي الاغنيات الوديعة
تقودنا الى المدى الأبعد
والى حنين قاتل
الأمنيات الى أبي
ماذا صنعت بي يا أبي
عندما مسحت أغاني التيه ابتسامات عينيك ؟
أيها الأب القدسي الجميل
مثل ملاك صغير

* شاعر فلسطيني يقيم في طرابلس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنت أجمل من أبيك

وأجمل منّا جميعا يا أبي

ماذا صنعت بهذه الكتل البسيطة

والمساحة والرّبى ؟

ماذا صنعت بك الساعات والايام

والطرقات يا أبت

ماذا صنعت بكم المدائن والمخيم

ورسائل المنفى ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأبناء يبتعدون ولا يأتون

من مدن يغشيها ضباب المسافات

كأنّ بها صمم / أو كأنها مدن في كوكب سري

جهّز عيونك يا أبي

جهّز ملامحك البريئة

وافتح شفاه الثغر كي نلقى بها

سفائن فرحك وابتسامتك العلية يا أبي

كتابات خارج غابة الآدمية

حكاية حرب

جاز لي أن أقول ما روى صاحبي

أنه أبلى بلاء حسنا

في ربيع الحرب/ كان ذلك صاحبي

في سلام الصيف ماتت صغار الطير

وانتشت المدينة باللّحوم!

ويروي أنه في اديم كان يزهر بالدماء

الموسم العربي

لكنها أذبلته على الصدر كثرة الأوسمة

كانت ثقيلة نياشينه / مثقلة

في شتاء الوقت صار صمت أرهقَتْهُ العاصفة

غاص في سفر لأشباه ملوك

وثعابين صحارى ومتاعب متلفة

بولَهِ يديه من وجع ومن سهر انتظار

وبكاء أمعاء دقيقة كان يبكي شارعا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الجوع/ صار يحبو من الجوع

شعب على بطنه

ويرفع للسماء يديه يصلّي صلاة السقاية

ويروي لبعض العارفين قوله بأنها

كانت صلاة الراية البيضاء

* * *

لا تقل لي يا فتاي

هذي دموع مليكنا أعز من البلاد

فدموعهم نحن... والبلاد بعيدة

ويدلني قلبي عليها ولي الدليل به

فيقودني وتر الى وجع الملوك ولهفة تتبتل

فأرى به سحب السواد وضيعة المتهدل

قم يا صاحبي لا ملك يبقى بعدنا

والملك عبر تقبل وتطفل لا يجمل

أجمل بنا اما واطفالا وشعرا أجمل (!).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأمــــــلات

درويش الأسيوطي*

(1) غباء

[الى صديق عربي]

قالت الاعشاب للعنزات :

ماذا تفعلون ؟....

قالت العنزات : نأكل ثم نشرب ..

ثم ماذا ؟

لم يكن هذا سؤالا...

كان مساً من جنون...

كيف نحيا دون عشب... دون ماء؟

قالت الأعشاب يخنقها البكاء :

لا رعى الله الغباء ... !!

تأكلون العشب حتى تسمنون..

فتؤكلون ...

هزت العنزات دهشتها وقالت – وهي تبتلع الاجابة –

مـــــاء... مـــــاء....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* شاعر مصري

حب (2)

[الى صديق امريكي]

يا صديقي

علّكَ الآن تبيّنتَ الحقيقةَ....

دون لبسٍ والتواء..

ربما أدركتَ ذاك الفرق...

ما بين احتراق اللحم حياً...

والشّواء...

إنها النار التي قد كنت تحسبُها بعيدة...

أنت في النار كما كنّا – وما زلنا –

سواء

علّك الآن تصدّق...

أنّ تلك النار عمياء تماما...

تأكل الاطفال،

والصور القديمة ،

والحكايا...في المساء ...

ما الذي أنبت هذا الهول

في عيني؟

في عينيك ؟

فاحتجب الضياء ؟..

من ترى أشعل صبحَ الله بالاحزان

فاحترقَ الغناء ؟

إنه الكرهُ الذي أشعل هذا الكون...

للدولار .. للقمح .. وللقمع.. وأحذية الجنود

لم يعد للكُره في الكون حدود

منذ أن سار على الأرض ... ؟

لم يعد للحب في الكون وجود !!

دعــــوا الطيـــور تغنــــي

(مسـرحية شـعرية)

علاّلــة القنونــي*

المكان يدل على غابة والزمن ربيع – أضواء تدل على طلوع الفجر، موسيقى هادئة ومؤثرة ، تظهر على خشبة المسرح قطاة راقصة مغنية :

القطاه:

انا القطاه انتظرني
يا فجر واسمع نشيدي
هي الحياة غناء
والشدو سرّ الخلود
بنيت عشي جميلا
وساحرا كالقصيد
فابعث لي الشمس أنسا
فاليوم يا فجر عيدي

(بينما تغني يدخل الغراب، يستمع، يقوم بحركات سخرية مقلدا رقص وغناء القطاه).

الغراب:

قطاه عند الغناء
كأنما تنحبين
فكُفّي أرجوك عني
فالحزن يبكي الحزين

(القطاه متضايقة تخاطب الغراب في احتجاج)

القطاه:

غراب لون السواد
أنا أحب الضياء
هرعت للفجر أجري
وأنت ليل أتى
فخذ طريقك وامضِ
يا كتلة من دجى

* شاعـر تونسي

الغراب : (لا يرقص ولا يغني، يتكلم متأثرا).

حمقاء أنت وجذلى

بالزيف في المغريات

لبست ثوبي سوادا (يبدأ عزف ناي)

يأسا كرهت الحياة

لأنها من سراب

وحيّها في ممات

القطاه :

مادمت قبرا لماذا

يغريك عمق الفضاء ؟

وهل كسبت جناحا

الا لشق السماء ؟

الغراب : (يعود الناي للعزف)

نجري لهاثا ونجري

نطير دون عياء

ونشرب الكاس ظماى

شوقا بدون ارتواء

وعندما الموت يأتي

كأنّ ما كنّا هنا

القطاه : (في غضب تدفع الغراب)

ارحل غراب ودعني

أعمى تحب العمى

والكون بالحب يشدو

والعين تهوى الضياء

ارم سوادك غَنِّ

ان الحياة غناء

الغراب : (يعود النّاي للعزف)

كم كان بعض الغناء

في الناس بعض البكاء

وكم ضحكنا ونحن

بالضحك نعني البكاء

(ينتهي عزف الناي، تدخل البومة)

البومة (للغراب)

سمعت ما كنت تحكي

وقد نطقت الصواب

القطاه: (في شدة الغضب)

تبا لحظ رماني

ببومة وغراب

وكيف في الليل يسري

دفق الحياة ضياء ؟

(يدخل الزرياب بيده عود وهو يرقص)

القطاه :(في فرح مرحبة بالزرياب)

ها صاحب العود يأتي

ومن يحب الجمال

ومن إذا صاغ لحنا

يسبي القلوب انفعال

اسمعهما من نشيد

صوتا يشعّ ضياء

كالنار في الاشتعال.

الزرياب :

انا سواد ولكن

قلبي كشمس الضحى

والكون حولي جميل

لذا عشقت البهاء

(يدخل العندليب مصفقا مخاطبا الزرياب)

العندليب : (للزرياب)

نطقت حقا واني

احببت فيك التغني

(يأخذ الزرياب العود ويبدأ في العزف : من الضروري اختيار احسن التقاسيم كتقاسيم فريد الاطرش، عندما ينتهي، تتقدم البومة وتخاطبه).

البومة : (للزرياب)

يا أسود اللون أنت

كيف حذقت الغناء؟

القطاه : (للعندليب وهي تشير الى الغراب والبومة)

وجاء دورك أنت

لتقنع التعساء

بأن سرّ الحياة لدى الطيور الغناء

العندليب : (يغني، تارة يخاطب الغراب وطورا البومة)

أخي، أخي أنت حي
ما دمت حيّاً فغنّ
واجعل حياتك حبا
وفرحة وتمني
اخي فكونك رحب
فكيف ترضى السجون
وكيف ترفض نورا والنور يحيى العيون ؟

القطاه : (في نشوة)

أحسنت ياعندليب
أسكرتنا بالغناء

(يدخل البلبل والهزار في نفس الوقت راقصين مغنين).

البلبل والهزار:

الكون دون غناء
قفر ثوى في الفناء
والعيش يا قوم لحن
نعيشه في انتشاء

(يدخل النورس راقصا مغنيا)

النورس:

يا فتنتي وافتتاني
ان الغرام رماني
سمعت صوت الحبيب
فجئت أصغي الاغاني

القطاه : (تخاطب النورس مغنية)

يا نورس البحر أنت
ومن عشقت التفاني
فمن حبيبك حتى
أقبلت دون تواني

النورس : (مغنيا)

عشقي لصوت جميل
من فيض سحر البيان
وكم اخوض البحار
لموجها في الاغاني
زرق العيون سبتني
والعمق كان افتتاني

(يضع يده في يد الزرياب ويغنيان راقصين بينما ترقص بقية الطيور في ناحية رقصا هادئا منضمة اليها مجموعة كبيرة من الطيور كاللقلق والهدهد..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النورس والزرياب :

يد تمد لأخرى

رمز لمعنى الاخاء

(تدخل الحمامة، تأخذ بيد النورس والزرياب، يرقصون مغنين)

النورس والزرياب والحمامة :

سواعد تتلاقى

أساس كل بناء

(تنضم بقية الطيور الى الحمامة والزرياب والنورس، يتردد الغراب والبومة فتأخذ الطيور بايديهم وتقحمهما في المجموعة، يرقص كل الطيور على موسيقى وحسب أشكال)

الطيور: (في غناء ورقص)

بكدنا والتفاني

أرض السلام تقام

هنا بسحر الاغاني

بين الشذى والورود

ونحن في الافق شمس

وفي الربيع زهور

وفي القلوب أماني

وفي الورود عبير

(يواصل الطيور الرقص على أغنية فيروز)

أعطني الناي وغني فالغنا سر الخلود

وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود

(تظهر نملة قرب شجرة، تنظر الى الطيور في طرب واعجاب، تخفت الموسيقى قليلا بينما الرقص يتواصل، يرتفع صوت النملة على الموسيقى)

النملة :

طوبى لهم سعداء

قضوا الحياة غناء

وليسوا مثلي جهادا

أقضي الحياة عناء

في الصيف ألهث جريا

وراء كسب رغيفي

خوف مجاعة يومي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اذا غزانا الشتاء

(تضحك)

هل أستطيع الغناء

فأطرب السامعين

كالعندليب بلحن

أحيي القلوب حنين

(تضحك مرة اخرى)

لا صوت عندي جميل

ولا رقيق الشعور

لكن يدي عند كدّ

فن وفن جميل

وذاك يكفي افتخارا

فالكدّ للعظماء

(يظهر صيّاد على كتفه بندقية، يمر قرب النملة دون أن يراها وهي تراه، يتقدم فيرى الطيور. يتأخر الى الوراء ليتخبأ وهو في فرح شديد، تتابعه النملة بكل انتباه).

الصياد:

يا فرحتي يا هنائي

كل الطيور هنا

تجمعت في ازدحام

لكي تكون غذائي

اليوم أجمع صيدا

منوعا وكثير

وزوجتي سوف ترضى

وابني الكبير

والصغير .

لحم الطيور شهي

في الطبخ أو في الشواء

وريحه في الانوف

كالمسك فاح عبير

(يسمع ايقاع دربوكة سريع وجميل، يرقص الصياد في مكانه ومجموعة الطيور في نفس المكان الذي هم فيه بينما النملة تتابع الصياد بكل اهتمام وهو لا يشعر، ينتهي الرقص).

الصياد: (يخرج الرصاص ويملأ بندقيته)

اين الرصاص لأرمي

بطلقة عشرات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مادام قوم الطيور

في اللهو دوما غفاة

(يصوّب البندقية نحو الطيور ويهمّ برميهم فترتمي عليه النملة وتعضه، يصيح الصياد من الألم فتسقط البندقية بعيدا، يلتفت الطيور في ارتباك ثم يتشجعون فيهرعون للبندقية ويأخذونها، يطوقون الصياد مصوبين البندقية نحوه ، تظهر النملة وتخاطبهم).

النملة :

عدوّكم يا طيور

وأنتمو في انتشاء

برقصكم والاغاني

أراد طلق الرصاص

لقتلكم في اعتداء

وذاك طبع الطغاة

في السحق للضعفاء

بعضة لا تبالي

لئيمة كاللّئيم (تشير الى الصياد)

بادرته حتى يرمي

سلاحه في الثّرى

هو لديكم أسير

فقرروا ما يكون

وحكمكم فيه عدل

وإن ثوى في الجحيم.

(الطيور: (في صوت واحد تخاطب النملة وعيونها لا تفارق الصياد)

أختاه شكرا جزيلا

فقد فعلت الجميل

سنذكر الخير دوما

في صبحنا والاصيل

نرويك للكون لحنا

متى صدحنا غناء

ومنك نجعل دوما

رمزا لمعنى الوفاء

النملة : (في إشارة وداع)

إلى اللقاء طيور

فالكدّ عندي كثير

كذا حياتي جهاد

وحلوها من مرير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(تلتفت الطيور كلها للصياد في غضب وهو يرتعش من شدة الخوف)

القطاه : (للطيور)

عدوكم في يديكم
وكالخروف الوديع
يسير أين أردنا
مستسلما ومطيع
ما حكمكم في لئيم
يقتل الأبرياء
وينشر الرعب قصفا
في أرضنا والسماء ؟

الغراب : (مشيرا للصياد الذي يزداد خوفا)

سحقا له يستحق
الموت بعد العذاب
وبعد موت ليُرم
فريسة للكلاب
والسن بالسن يفدى
كذا يكون العقاب
(يخاطب الصياد)

فقد بسطت يديك
لقتلنا في اغتصاب
ونحن نرديك قتيلا
بكل ظفر وناب.

(يخرج مخالبه ويغرسها في بَطْنِ الصياد مهددا له بينما يتأخر الصياد الى الوراء وهو في منتهى الفزع)

البومة :

رأي الغراب مصيب
وفصل كل خطاب
ومن يَقتل فيُقتل
يمت كموت الكلاب

الحمامة : (مندفعة نحو الغراب والقلق ناظرة الى الطيور)

لا تسمعوا من غراب
وإن لغا بالصواب
فقد أحب الدماء
تسيل فوق التراب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليشبع البطن نهشا
من لحم كل طريح
ويفقأ العين نقرا
في وجه كل ذبيح

الغراب: (للحمامة)

غبية أنت حقا
وآية في الغباء
هذا يصيدك صيدا
يشويك فوق اللظى
ويأكل اللحم منك
حتى النخاع انتشاء
يمتصّ منك العظام
وتنثرين هباء
فمن أشدنا قتلا
صيادكم أم انا ؟

الحمامة: (للغراب)

دع عنك هذا الكلام
كفى غراب كفى

نحن الطيور سلام
ورمز كل إخاء
لا نرتضي القتل حلاّ
ولا نسيل الدماء

الغراب: (للحمامة في شدة الغضب)

تبقين مرمى السهام
ولعبة العابثين
متى اشتهوك طعاما
لحشو تلك البطون (يضرب بطن الصياد)
(يخاطب الطيور)
وأنتمو يا طيور
مصيركم للهلاك
ما دمتمو قانعين
بالموت دون حراك.

العقاب:

أرى الغراب يقول
قولا سديدا حكيم
من كان أقوى مهاب
أما الضعيف عديم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي يدينا سلاح

وها العدو سجين

والثأر يشفي القلوب

ويرهب الطامعين

اليمامة: (للعقاب)

ما قلت حقا ولكن

كشفت حقدا دفين

كلّ يكون ليحيا

والموت فعل مشين

الهدهد:

أجل لنحيا فكيف

يريد هذا اللعين

تبديدنا دون ذنب

ورمينا في البطون

الطيور: (كلها في صوت واحد ما عدا القطاة والحمامة واليمامة)

فالموت للمجرمين

الموت للمجرمين

الصياد: (على ركبتيه وهو مذعور)

رحماكمو بحياتي

رحماكمو بصغاري

لي من بنات ثلاث

وخمسة من بنين

الغراب: (للصياد في غضب)

اصمت فموتك ينسي

شراهة الطامعين

تبا لكم كم أكلتم

لحومنا ناعمين

وكم سلختم جلودا

وكم بقرتم بطونا

وما شعرتم بذنب

ولا بوخز الضمير.

الحمامة: (صارخة في الطيور)

اذا ثأرتم لجرم

فأنتم المجرمون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واذا سفكتم دماء

فأنتم القاتلون

الطير حب وسلم

من بدء بدء السنين

ان الغراب يسير

بكم لفعل مشين

أن تبسطوا الكف قتلا

فتلبسوا الليل حزنا

فتتعسوا بائسين

اليمامة : (هَاتفة في ثورة)

بِئس الدليل غراب

بداية المجرمين

البلبل : (مخاطبا الطيور مشيرا الى الغراب)

ولتسألوا عن أخيه

بمن توارى دفين

(الغراب يرتبك ويتأخر)

(العندليب : (متقدما للغراب ومشيرا له)

كذا تحب الدماء

سلالة المجرمين.

اصمت قصير بينما الغراب مطأطئ الرأس والطيور كلها تنظر إليه في احتقار بينما القطاة لا تفارق الصياد رافعة نحوه البندقية).

الهدهد : (مشيرا الى الصياد)

أتتركون اللعين

يمضي بغير عقاب ؟

الحمامة :

لا ، لا ولكن نريد

رأيا يكون صواب

(الطيور تتهامس فترة من الزمن)

الحمامة :

هناك في الأرض عدل

وحاكمون قضاة

هم ينصفون البرئ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويردعون الجناة

نسوقه ثم نمضي (مشيرة الى الصياد).

نحكي لهم ما جرى

وما رأوه يكون

والرأي رأي القضاء

(الطيور في تشاور)

الزرياب :

رأي سديد سليم

البلبل :

بل حكمة من حكيم

(تسكت الطيور فترة من الزمن)

الحمامة : (للطيور)

موافقون تراكم

ام أنكم رافضون ؟

الطيور : (بعد تهامس وتشاور في صوت واحد)

موافقون جميعا

مرحى بحكم القضاءِ

الطيور تسوق الصياد مصوبة نحوه البندقية، يبقى الغراب آخر من على خشبة المسرح محركا رأسه ساخرا بالطيور.

الغراب : (متحدثا عن الطيور)

لصيدكم هو جاء

ما جاء يوما لصيدي

ما كان لحم غراب

في الطبخ للأكل يجدي

فلا هنأتم بعيش

يا معشر الاغبياء.

مالي وماذا أقول (متداركا غضبه)

وما لهذا الهراء ؟

كأنني لست طيرا

ولست من هؤلاء

هم إخوتي كيف كانوا

على اختلاف الرؤى

عليّ بالالتحاق

بهم وهذي القطاة

لننظر الحكم كيف

يكون عند القضاة ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الناقد الروائي المغربي سعيد يقطين:

«أكبر الرّهانات هي أن يكون هناك نوع من الحوار بين مختلف أشكال التفكير في المجتمع العربي».

حاوره: **فتحي القاسمي**

سعيد يقطين أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط يدرّس الأدب ومناهجه ومختص في المجال الروائي وما يحف بسردياته ومقوماته من اشكالات ودقائق، له مساهمات فكرية في العديد من الندوات العربية منها مداخلة قدمها حول نماذج من الكتابة الروائية التونسية في ملتقى سوسة حول اشكالية الخصوصية في الأندلس وافريقية وتونس، وله أيضا عديد الكتب في النقد الروائي، فقد صدر له كتاب القراءة والتجربة سنة 1985 وتحليل الخطاب الروائي العربيّ سنة 1989 وكتاب انفتاح النص الروائي سنة 1989 وكتاب ذخيرة العجائب العربية سنة 1994 وسوف يصدر له قريبا كتابان في مجال السردية ايضا وهما: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، وقال الراوي: البنية الحكائية في السيرة الشعبية. حول قضايا الرواية العربية ورهاناتها وهواجس الفكر كان لنا معه هذا الحوار:

بوصفكم ناقدا روائيا، هل يمكن اعتبار ان الرواية العربية المعاصرة اكتمل بناؤها واستوت مقوماتها؟

لا يمكن الحديث عن الرواية العربية من حيث بناؤها ومقوماتها، لأنه في الوقت الذي تكتمل نوعا أدبيا فتلك نهايتها من أهم الرهانات التي تعرفها الرواية انها دائمة البحث عن أشكال جديدة عن طرائق جديدة من حيث البناء وتدقيق مقوماتها وتعميقها سواء اتصل ذلك بالمادة الحكائية أو بطرائق تقديمها ويبدو لي أن هذا الواقع لا يشمل الرواية العربية ولكنه واقع الرواية كجنس أدبي بشكل عام وأغلب المنظرين الذين حاولوا تتبع الرواية ونشأتها في الغرب والشيء نفسه نلاحظه في روايتنا العربية انها دائمة البحث عن مقومات جديدة ويبدو لي أن هذا ما أعطى للرواية خصوصيتها في مجال الحقل الأدبي والمعرفي العام سواء عند الغرب أو العرب.

إذن البحث عن الأشكال هو نوع من الاكتمال وليس نقيصة؟

أولا ماذا نعني بالاكتمال؟ لأننا عندما نقول الاستواء أو الاكتمال معناه انها انتهت إلى بنيات محددة قابلة لأن نمسك بها ونحددها تحديدا كليا فتصير بمثابة نمط يسير على هديه الروائيون الذين يأتون بعد التجارب الروائية السابقة لهم وفي هذه النمطية يمكن الحديث عن الاكتمال أي عندما لا تصبح هذه الرواية قادرة على اجتراح أو على تقديم أشكال جديدة فمعنى ذلك أنها بدأت تأكل من رصيدها الذي كونته خلال حقبة طويلة من الزمان فهذا هو في نظري الاكتمال البنيوي على صعيد الشكل أو على صعيد المحتويات، ولكن ما دامت

الرواية لم تصل إلى أن نحاكم رواية ونقول عنها : أن تتوفر على كذا وكذا لتكون رواية عندما نكون عاجزين عن الوصول إلى هذه الفائدة فمعنى ذلك أن الرواية كما يقول ميخائيل باختين عن حق : إنها ما تزال في طور التكوين.

هل يمكن الحديث عن إشكالية ترتبط بالزمان والمكان في الرواية العربية المعاصرة ؟

هنالك فعلا اشكالية وهي من أهم المشاكل التي عرفتها الرواية العربية، فعندما ننظر إلى الزمان والمكان مقارنة بالمكونين الآخرين الأساسيين اللذين يتصلان بالمادة الحكائية وأقصد الفعل والفاعل أو الحدث والشخصية، فالزمان والمكان يظلان الإطار الذي تتحقق فيه أفعال الفواعل أو أحداث الشخصيات وهذا الإطار هو الذي يمكن أن تتحدد لنا من خلاله ما اسميته في دراستي للسيرة الشعبية بالرؤية الزمانية أو الرؤية المكانية، لأن في تجربة المكان نجد ما يحدد خصو صية النوع الروائي من حيث هو إطار وقالب لتشكيل رؤية للعالم من خلال تحديد بعدها أو بعديها التاريخي والجغرافي العامين والرواية العربية وهذه إحدى خاصياتها التي تتميز بها وإن كان كانت هذه الخاصية تختلف من قطر عربي إلى آخر نجد هذه الإشكالية محددة في زاويتين اثنتين الزاوية الأولى : يجنح بعض الروائيين وأذكر هنا عبد الرحمان منيف الذي يعمل جاهدا - وعدد كبير أيضا من الروائيين - لجعل المكان غير محدد بسمات جغرافية مضبوطة وملموسة ومرجعية إلى فضاء أو مكان معين ومُؤدى هذا جعل هذا الإطار ينسحب على فضاء واسع وشامل يمتد ليشمل الخارطة العربية بوجه عام وهذا البعد هام جدا، لأنه بيّن لنا أن للروائي رؤية للفضاء تتجاوز الحدود الجغرافية لفضاء أو مكان معين والشيء نفسه ينطبق على الزمان، فقد يحدد الروائي زمان الأحداث وزمان تشكل العوالم الشخصية، زمان المشاكل التي يعالجها ويربطها بحقبة معينة ولكن بالنسبة إلى الروائيين الآخرين فإنهم يسعون إلى جعل الزمان منفتحا على التاريخ، منفتحا على الواقع العربي الراهن وعلى المستقبل كذلك إذن فالرؤية الزمانية والمكانية غير محددة كرونولوجيا أو بمؤشرات فضائية مرجعية ملموسة ويريد الروائي من هذا التوظيف جعل عوالمه الدلالية المختلفة تنسحب على مجموع المشاكل التي يتخبط فيها العالم العربي بعدم وضع مسافات وحدود بينها باعتبار أن مشاكل الماضي هي مشاكل الحاضر وأن ما يقع في بغداد يمكن أن يقع في مصر أو الشام أو أي مكان آخر من الوطن العربي. أما الرواية الثانية فترتبط برؤية مختلفة وهي التي ترمي إلى تعيين البعد المكاني أو الزماني ونجد أن هذه الخاصية تتميز بها على صورة واضحة الرواية المصرية مثل روايات نجيب محفوظ المتحدثة عن خان الخليلي والقاهرة وكذلك جمال الغيطاني المتحدث عن قاهرة المعز أو قاهرة المماليك، إننا إزاء تحديدات لفضاءات ملموسة وفي الوقت نفسه نجد إشارات زمانية محددة ترتبط بفترات الستينات والسبعينات أو أي حقبة أخرى. فهذه التحديدات وإن كانت تركز على ما هو خاص من الأحداث والشخصيات وهي تتحرك في زمان ومكان معينين فهي تركز على ملامح بذاتها ولكننا يمكن أن نربط بين الرؤيتين الأولى والثانية أي التي تظل مفتوحة وعامة والثانية حصرية وضيقة لنعاين بجلاء أن الرواية العربية في تعاملها مع الزمان والمكان تبين لنا فعلا أن هنالك إشكالية جديرة بالاهتمام وأنا هنا لم أشر إلاّ إلى المادة الحكائية أو بالقصة ويمكن الحديث أيضا عن التوظيف التقني أو التوظيف الخطابي لتقنيتي الزمان والمكان باعتبارهما عنصرين بنيويين من مكونات الخطاب الروائي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل الرواية العربية رهينة الإشكال والأشكال أم أنها جنس أدبي ضل طريقه ؟

الرواية العربية المعاصرة تطرح عليها الآن مشاكل كثيرة ومن الصعوبة بمكان بالنسبة إلي أن أنطق بأحكام متسرعة. فالرواية العربية من التعدد ومن الغنى والتنوع بصورة تجعلنا غير قادرين على إصدار أحكام عامة أو مستعجلة كما يتم الآن مثلا بالنسبة إلى الشعر، لأنه في الشعر يمكن لهذا النوع من الأحكام أن نجد له المبررات والأسس المناسبة لكن بالنسبة إلى الرواية، تظهر بين الفينة والأخرى وفي كل قطر من الأقطار العربية تجارب جديدة، وهي تسعى إلى تجسيد أشكال جديدة وتقديم اشكالات جديدة على صعيد الرؤيا فهنالك تمازج فلذلك بدل أن أقول انها النوع الأدبي الذي ضل طريقه أقول انها النوع الأدبي الذي ينحت طريقه ويسعى إلى أن يجد موقعه في الكيان الثقافي والكيان الفني والاجتماعي والسياسي العربي، لذلك لا عجب أن نجد الرواية العربية الآن تستقطب اهتمام القراء داخل الوطن العربي وخارجه، وتستقطب اهتمام الدراسة الأدبية وتستأثر باهتمام الغربيين الذين انتبهوا الآن وقبل الآن بأن الرواية العربية جنس أدبي يتصل اتصالا وثيقا بكبريات المشاكل الاجتماعية ويسعى إلى معالجتها من منظورات فنية متقدمة موازية أو في بعض تجلياتها تكاد تكون أنقى من بعض التجارب الغربية، والأسماء كثيرة في العالم العربي مشرقا ومغربا، منها تجربة عبد الرحمن منيف، جمال الغيطاني، حنا مينا، حيدر حيدر، صنع الله ابراهيم، المسعدي ومحمود طرشونة، في المغرب الأقصى محمد برّادة، محمد عز الدين التازي، في الجزائر وسيني الأعرج وطاهر وطار، فالتجارب كثيرة جدا صار لها فعلا موقعها في الساحة الأدبية وتحظى انتاجاتها بإقبال من لدن مترجمين، من مختلف البقاع الغربية. هذا الطموح نحو الكونية يمكن أن يتحقق أكثر في المستقبل ويبدو لي أن واحدا من أهم العوامل التي تحول دون وصول الرواية العربية إلى هذا المستوى هو أننا دائما نظل ننتظر من الغرب ليقدم على ترجمة أعمالنا فبصراحة ألاحظ أن بعض الغربيين المقدمين على هذا النوع من الترجمة للرواية العربية، أغلبهم ليس له اطلاع واسع على الرواية العربية لأنه ليس متخصصا في الرواية العربية وليس أيضا متابعا دقيقا للرواية العربية فترجماتهم تعتمد على الروايات بسيطة اللغة وبسيطة البناء في حين أن الروايات التي فيها مجهود وصنعة من حيث الكتابة والإنجاز من الصعوبة بمكان ترجمتها ما لم يكن هذا المترجم ملما بخصوصيات البناء الروائي وملمّا كذلك بواقع الإنتاج الروائي العربي.

هل يمكن أن تكون الرواية العربية رافدا من روافد الاستشراف الثقافي ؟

اعتبرها كذلك ويمكن أن أضرب مثالا لذلك إذ تبين لي من خلال دراستي للرواية العربية في نطاق ما تحقق على صعيد الفكر العربي لأتبين أن الرواية فعلا، رافد بل من أهم روافد الفكر العربي الحديث إذا ما وقع حسن استعمال الوعي الفني الذي يملكه الروائي بالواقع وتجسد هذا الوعي من خلال الوعي الفكري لدى الباحث في القضايا الفكرية أو التاريخية التي تشغل بال المجتمع العربي، فالروائي العربي بعد هزيمة 1967 نَجَحَ فعلا في الرجوع إلى المجتمع، في البحث من خلال تفاصيل الواقع وإنجاز التحليل الملموس والانطلاق بوعي فني من خصوصيات هذا الواقع للكشف عن بنية هذا المجتمع وبنية ما يمكن أن تسفر عنه علاقاته بالعصر الذي نعيش فيه بصفة عامة ولذلك نجد أن الروائي العربي نجح فعلا في إبراز أن الهزيمة ليست هي هزيمة جيوش أو دول ولكن هزيمة مجتمع وهذا العنصر سينتبه إليه العديد من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحللين والمفكرين العرب في وقت لاحق بعد استنفاد التحليلات البسيطة والجاهزة حول هذا الحدث الهام في تاريخ الأمة العربية الحديث وثمة عامل آخر يتمثل في السبق الروائي العربي إلى الاهتمام بالتراث العربي من منظور مغاير لما اشتغل به المفكرون العرب فإذا كان المفكرون العرب يهتمون عادة بما يسمونه عادة بـ «الثقافة العالمة» ويرون أن العقل العربي أو الوجود العربي والذهنية العربية هي ممثلة في هذا الفكر، فإننا نجد أن الروائي العربي وهو يرتبط بالواقع يتصل اتصالا وثيقا بالثقافة الشعبية في أصولها القريبة والبعيدة وحتى عند تفاعل الروائي العربي مع التراث نجده يتفاعل مع التراث الحي التراث الموجود في أعماق التاريخ وما يزال متواصلا في حياتنا اليومية.

عندما أقرأ رواية عرس الزين للطيب صالح، نجده يعالج واقع قرية بسيطة من الريف السوداني لكن ما صلة هذه القرية بالعالم أو العصر في أواسط القرن العشرين ؟ إننا أمام مجتمع له في الحقيقة جذور تاريخية عميقة والروائي وهو يرصد هذا الواقع أو يعود إلى ذلك التراث ويبحث فيه ويكشف عنه وهو قيد الاستعمال يبدو لي أنه أهم بكثير من المفكر الذي يبحث في زوايا تراثية متعالية عن الواقع وربما سعت في لحظة من اللحظات إلى التّأثير فيه لكنها ظلت على هامشه، الروائي العربي وهو يعود إلى التراث - وهذه الخلاصة أثبتّها في كتابي : الرواية والتراث السردي - يوظفه ويستعمله استعمالا يشي بأن للروائي عينا نافذة وناقدة لكل ما يعتمل في هذا المجتمع دون تمييز بين ما ينتمي إلى ثقافة عالمة أو سامية أو إلى ثقافة شعبية.

العديد من الروايات العربية تفاعلت مع التراث ونجد ذلك عند اميل حبيبي ووسيني الأعرج وإبراهيم درغوثي في روايته : الدراويش يعودون إلى المنفى، اننا نجد فعلا في روايات هؤلاء وغيرهم توظيفا مهما ودقيقا لعوالم كثيرة من التراث العربي وليس هنالك مسافة بين ما ينتمي إلى عصور موغلة في التاريخ وبين ما يطرأ الآن ويبدو أن هذا جوهر ما تقدمه لنا الرواية العربية الجديدة وهي تتعامل مع التراث فهي تبين لنا أن ذلك العمق التاريخي ما يزال ممتدا في هذا الواقع، بل أن هذا الواقع ليس سوى امتدادًا لما تم في الزمن الماضي وهو دليل على أن الروائي له مساهمات واعية في التعامل مع الواقع ولذلك يمكن اعتبار إنجازات الروائي العربي رافدا من أهم روافد الفكر العربي الحديث.

هل يمكن ، بنـــاء على ذلك، القول بوجـــود خصوصية للرواية العربية مقارنـــة مع الروايـــة في العالم ؟

أي انتاج روائي كيفما كان، يصب في كبريات المشاكل التي يتخبط فيها العالم الذي تنتج في نطاقه هذه الرواية والرواية العربية ما تزال منشغلة انشغالا كبيرا بأهم الاشكاليات التي تطرح على المجتمع العربي وهي : مشكلة التخلف ومشكلة التبعية ومشكلة الصراع مع الآخر، فهذه المشكلات الثلاث يمكن أن نختزل من خلالها كبريات المشاكل التي يتخبط فيها العالم العربي ولذلك فإن هذا الوضع على مستوى الرؤية والتجربة لا يمكن أن يعطي للرواية العربية خصوصيتها وتميزها بمقارنتها بروايات غربية تتعدد موضوعاتها وتتعدد قضاياها بتعدد قضايا الانسان الغربي، وهنالك بعض التجارب الأخرى يمكن أن تكون ذات حمولة انسانية أو ذات عمق حضاري عام فهذه يمكن أن تصب الرواية العربية في مجراها.

إن الخصوصية في الرواية العربية لا يمكن أن تتحقق وان تستمد أهم مقوماتها إلا بمعانقتها لما هو كوني لأنه بدون ذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يمكن أن نتحدث عن خصوصية، أنا أكون خاصا أي أن تكون لي رؤيا وتصور تجاه العالم الذي أعيش فيه وبدون ذلك تكون الخصوصية ستارا يخفي الانتماء أو التحقق داخل العصر. وهذه الخصوصية لا يمكن أن تكون مفيدة وإنما هي انعزال وهروب عن الواقع وهي غير ممكنة نهائيا في عالم أصبح قرية صغيرة.

ما هي في نظركم الرهانات الثقافية التي تشغل المفكر العربي وأي السبل الناجعة لإدراكها ؟

إن مشاكِل العالم العربي متعددة وهي مستمرة منذ أن فرض علينا أن نبحث في ذواتنا وأن نعرف ذاتنا في علاقاتنا بالعالم من حولنا نقصد منذ ما يسمى بعصر النهضة، فكبريات المشاكل التي طرحت في هذه الحقبة ما تزال موجودة، سنظل نفكر فيها وَستظل تفرض نفسها علينا بالحاح ما لم نتجاوزها على صعيد الواقع بتحقيقها التحقيق الكامل لَكِنْ ما يمكن أن يتغير هو نمط تفكيرنا في تلك القضايا وطريقة وعينا بها ويبدو لي أن هنا مربط الفرس كما يقال، فعلينا أن نجدد باستمرار أشكال وعينا بذواتنا وأشكال معرفتنا بالآخر من حولنا ويمكن اختزال القضايا التي يعيشها المجتمع العربي في ثنائيات أو في مشكلة : الذات والآخر، فمنذ أمد طويل تم التركيز على مساجلة الآخر وتم ذلك لظروف طبيعية عادية كان يفرضها الصراع ولكن في تلك المرحلة وإلى الآن كنا نهمل معرفتنا بذاتنا أو نتوهم أننا نعرف ذاتنا معرفة حقيقية وتبين في كل منعطف من المنعطفات الكبرى التي عرفها التاريخ العربي الحديث أننا في كل مرحلة وعند كل منعطف نجد أنفسنا نطرح الأسئلة التي سبق أن طرحناها وهي : لماذا تقدم الآخرون وتأخرنا نحن ؟ ما هي علاقتنا بالآخر وما هي علاقتنا بذاتنا ؟ هذا النوع من المشاكل يمكن أن يطرح بصورة كبيرة من خلال الإبداع : لأن للمبدع العربي في مجال الرواية مثلا امكانات الإدراك والتبصر والمعاينة للمشاكل والقدرة على تجسيدها من خلال الواقع فأكبر الرهانات لتجاوز هذه الوضعية هي أن يكون هناك نوع من الحوار بين مختلف أشكال التفكير في المجتمع العربي وأنماطه، فالذين يشتغلون بالفكر العربي لا يعرفون ما يتحقق في مضمار الأدب العربي والذين يشتغلون بالأدب لا يعرفون ما يتحقق في مجال التاريخ وقس على ذلك.

فمن الضروري أن تكون لنا اختصاصات لقراءة الذات وقراءة الآخر ينبغي كذلك أن تتكامل اختصاصاتنا ومعارفنا لكي نشكل الصورة المناسبة لذواتنا ويبدو لي أنه بهذا النوع من التكامل يمكن فعلا أن نحقق الإطار الفكري والعملي الذي يسمح لنا بمعرفة قضايانا لأنه بدون هذه المعرفة العلمية والدقيقة لا يمكن نهائيا أن نفكر في تجاوز هذا الوضع، ان هذا التكامل هو المدخل الطبيعي لإعادة النظر في تجديد الفكر العربي وتجديد رؤيتنا له. وفي هذا المضمار يمكن أن تتفاعل كذلك مختلف البلاد العربية وتساهم كل واحدة منها بحسب امكاناتها وخصوصيتها كذلك في معالجة القضية الكبرى ألا وهي قضية التحول أو التغيير الذي ينشده ويطلبه كل عربي حيثما وجد ولكن بالصورة التي يمكن أن تساهم فعلا في جعل هذا التغيير تغييرا يساهم في ادخال المجتمع العربي العصر الحديث سيما وأن هذا القرن الجديد، إذا لم نهيئ له الشروط المناسبة فإننا سنظل على هامش العصر ربما أكثر مما بقينا على هامشه في القرن العشرين، ربما هذا هو الرهان الأساسي وهو الحلم الذي يمكن أن يتبلور ويتجسد من خلال أعمال كل مثقف ومبدع ومفكر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما لم يذكره التحقيق

أبوبكر العيادي*

صدقني أن الأمر لم يتمَّ بغير هذا الوجه. بتّ ليلتي تلك وسط فحيح الأجساد البشرية المتورمة بعذاباتها والهواجس تقلب رأسي بمخالب من حديد. كانت تنبعث من غرفة الحجز روائح أنفاس كريهة ورطوبة عطنة وتعاليق شتى، ووجدت نفسي أتكور داخل أعماقي الملتهبة الصاخبة أنتظر مطلع الفجر لأنجو من هذا المكان المجذوم.

لم أكن ساعتها أدري بالضبط لماذا جيء بي إلى ذلك المكان. صحيح أنني احتسيت أقداحا كثيرة من البيرة ولكني لم أفقد لحظة وعيي بكل ما حولي.

حين اجتزت مدخل الحانة، صدمني وهج متعفن وسحب كثيفة من الدخان، غامت خلفها الوجوه الجالسة على مقاعد متناثرة في فوضى حول مناضد صغيرة تلمع فوقها القوارير والكؤوس والعلب وطفايات السجائر، أو المتكئة على المشرب في سباق مع الساعة، تفرغ الأقداح في أجوافها، ثم تتحسس بطونها بكثير من الرضى.

كانت الحانة مضاءة بنور خافت كالغسق وقد بدأت المناضد تغوص في عتمة المساء، فتزداد الأصوات توهجا ويحتشد السكر على بوابات الصحو فينبعث الغناء حينا والبكاء حينا والزعيق أحيانا. لمحت منضدة لم يبق فيها غير زجاجات خضر منتصبة كشواهد قبور. فتسللت إليها عبر الأجساد المنهوكة والنظرات المتعبة.

كانت تلك طريقتي لأدحر ما تلاقيني به أيامي المتشابهة. لم يكن يهمني أن أعرف إن كنت على خطا أو على صواب. المهم عندي أن أمارس بعض لحظات الهروب علّني أنسى، أو عسى أن أخلق لي عالما أصوغه بنفسي وأحدد ملامحه وأبعاده. لا تؤاخذني إن سرحت. قلت إذن : إني جلست إلى منضدة فجاءني النادل بما شئت، وإن أردت الحقيقة فإنه لم يجئني إلا بما قدر عليه جيبي. بعد كاسين سرت في نشوة خفيفة، فأخرجت جريدة ورحت أقرأ بعض القضايا المحلية والمستوردة، فأنت تعرف أن جرائدنا، إذا ضاقت بها الحال ولم تجد قضية تنشرها، تستورد لنا كمية من القضايا الأوروبية والأمريكية كما تستورد اللحوم والدجاج والألبان والعطورات والسيارات ... لا أدري ما السبب في ذلك .. ربما لتكون الإستفادة من الغرب شاملة لا يشوبها نقص. المهم أنني توقفت عند عنوان مثير لقضية اغتصاب هزت مدينة صغيرة من هذه المدن الواقعة على أحد الأنهار الأوروبية والتي لم أسمع بها قط. قطعت بعض الأسطر ولكن البيرة والدخان وضيقا بداخلي نغصت علي هذه المتعة الصغيرة. طويت الجريدة جانبا وطلبت قارورة وطبق فول. تجرعت الكأس بتلذذ طفولي ولكن الإحساس بالضيق ظل يعكر صفوي. ملأت الكأس ثانية وصورة ذلك الرجل ماثلة أمام عيني.

كنت ساهما أقلب النظر في هذه الشفاه التي تتحرك بلا هوادة دون أن يصدر عنها غير أصوات مبهمة أشبه بطنين البعوض فيخيل إلي أن الجميع يتكلمون دون أن يسمع أحدهم الآخر. انتبهت فجأة إلى رجل ذي أنف أفطس وشارب كث وحنك لا يستهان بحجمه جالس إلى منضدة خلفي وأمامه كأس مملوءة نبيذا، لا تمتد إليها يده إلا لماما، وهو يشعل السجارة بأختها، ويرسل نظرات من يبحث عن شخص ما أو شيء ما. كان جالسا حذو رجل أدرد وخط الشيب رأسه وراح يلقي بصوت متهدج أشعارًا شعبية سمجة يهتز لها ضحكا شابان جلسا قبالته،

(*) قاصّ تونسيّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيتلوى الأول حتى تبين أسنانه البلاتين ويضرب الثاني كفه بكف الأدرد معتدا بسوار ذهبي في معصمه.

أعرف أن هذه التفاصيل تبعد بكَ عن أصل الحكاية ولكنها ضرورية في رأيي حتى أجمع كل الخيوط التي تقودنا إلى تفسير مقنع. لأن الأمر - كما قلت لك - لا يمكن أن يكون قد تم إلا بهذه الكيفية.

كنت أتابع حركات الأدرد وهو يحشرج بسعال متقطع دون أن يتخلى عن التدخين والضحك ورواية الطرائف، حين امتدت يد تربت على كتفي وجاءني صوت أحد أصدقائي مسلما. ظل واقفا لحظات يسألني وأسأله حتى اهتدى إلى كرسي شاغر فجاء به، وانحشر حذوي.

لم أكن قد تخلصت من تلك المرارة التي ولدها فيّ ذلك الرجل الذي كان يتلذذ أن يرى الناس تأتيه صاغرة من أجل ورق بسيط لا يكلف إعداده ثواني معدودات، ولذلك ما إن أتانا النادل بزجاجة بيرة وثمنٍ ممزوج بالكوكا حتى انفرط عقدي وانحلت عقدة من لساني، فرحت أنفّس عما اضطرمت به دواخلي. حدّثته عن الأقدام التي كلت بين الغدو والرواح، والركب التي خوت في الصعود والنزول، والنفوس التي ملت أن تظل ككرة الصولجان.

حدثته عن ذلك الرجل الذي يستطيب أن يرى آمال الناس معلقة في جرة من قلمه أو ختم يُوقّعه، وكلما أدرك أن الأعماق اهترأت والأحلام تصدعت يحدج المنتظر باستعلاء ويصرفه بحجة أن دوره لم يحن بعد.

كنت أتحدث بعصبية ظاهرة. وكان صوتي يعلو شيئا فشيئا. ولم أنتبه إلا والجالسون خلفي يلتفتون نحوي. لم أدر - ساعتها - ماذا قلت بالضبط، ولكني مازلت أذكر حتى الآن أن الرؤوس تقاربت، وأن همسا جرى بين الشابين والرجل الأدرد. عدت إلى صديقي أحدثه. ولما التفتُّ ثانية لم أر الأنف الأفطس. كانت كأس النبيذ في مكانها، أما صاحبها فلم أقف له على أثر. لم أدر لماذا شعرت بانقباض مفاجئ في تلك اللحظة.

جاءنا النادل بنوبة أخرى وعاد صديقي يسألني عن كل شيء وعن لا شيء، وأسأله عن أشيائه الغامضة كما يقول دون أن يكف الشابان والرجل الأدرد عن النظر ناحيتنا.

مرّ ربع ساعة، نصف ساعة، لا أدري بالضبط. اصطفت القوارير على المنضدة. احمرت العيون، تعقدت الألسن، ترامى على الشفاه زبد مرّ. ولم أشعر إلا وثلاث مسلات فرعونية تنتصب أمامي وتطلب مني إحداها أن أرافقها. فركت عينيّ فإذا اللهجة الآمرة والبطاقة المشهورة في وجهي لا تدع أي مجال للنقاش وحتى الاستفسار.

حين ساقوني توقفت في الحانة كل حركة وسكنت الأصوات وظلت العيون مشدوهة تتابع المشهد في فضول. حتى صديقي ألجمته المفاجأة والرهبة فظل في مكانه يرقبني وأنا أتجه نحو الباب والأيدي تمسكني من كل جانب. حين بلغت الباب سرت همهمة ثم عاد اللغط من جديد يملأ الحانة. أحسست أن ثمة ضبابًا كثيفا وريحا غافية تصحو في هبات فاترة ومتباعدة ولكني أبصرت كتلة بدنه معتمة في غبش الضباب قبل أن ينقشع وتتشابك عيناي المهدودتان بعيني «الأنف الأفطس» ثم يبتلعني الظلام خلف قضبان السيارة الرابضة في انتظارنا.

ووجدت نفسي أحشر في غرفة ضيقة مظلمة لا يضيئها غير مصباح شاحب يتدلى من سقفها العالي وحولي مجموعة من المعربدين والنشالين والشطار والعيارين. كانوا مزيجا من تلك الوجوه المستكينة التي ترقب طلوع كل نهار لكي تخرج إلى الشوارع ذاتها فتكسب قوتها بطرق ملتوية ثم تعود إلى بيوتها في أذيال المدينة، ومن تلك العيون التي تضج بالخبث المتسرب من وراء أقنعة متعددة.

جلست على الأرض ضاما ركبتيّ إلى صدري، مسندا ظهري إلى الجدار رغم رطوبته. غفوت قليلا واستيقظت على

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

صوت يناديني ونثار حديدي ساخن يحرق جفني. سرت بين حارسين وأثار الخيبات المتوالية تنهال على رأسي بضربات موجعة.

في تلك اللحظة - صدقني - لم يكن يهمني ما سيسفر عنه التحقيق معي، فقد تيبس جلدي من كثرة الكدمات ولكني كنت أتطلع بشغف مرضي إلى معرفة نوع الإثم الذي ارتكبت.

أدخلني الحارسان غرفة محاطة بستائر سود بها مكتب كبير بادي الإهمال وأمامه منضدة عليها كشاف وبجانبها يقف رجلان متوسطا الطول، أحدهما غزير الشعر نحيف، والثاني مستدير الوجه بارز البطن استعار بعض خصلات من ناظريه ليستر صلعا زاحفا. لا شك أنك تعرفهما.

بعد انصراف الحارسين، أغلق النحيف الباب وأشار إلى بالجلوس إلى المنضدة. ثم أشعل الكشاف في وجهي. أمسك الأصلع ملفا وراح يقرأ اسمي وسني وعنواني. توقف قليلا ثم قال :

- أما زلت عاطلا ؟

فأومأت برأسي.

سألني النحيف :

- لعل لديك سوابق ؟

حركت رأسي نافيًا، فابتسم الأصلع ابتسامة باهتة وقال :

- صحيح أنك لم تدخل السجن ولكن ملفك ليس نظيفا تماما فقد سبق أن تم إيقافك.

وراح يتلو بعض سوابقي :

- المشاركة في مظاهرة طلابية.

كان ذلك احتجاجا على انتصاب قوات الأمن في الجامعة. أتذكر ؟ ولكني لم أعلق.

سوّى ربطة عنقه وأضاف :

- المشاركة في مسيرة شعبية.

فقلت :

- كان أقل ما يمكن أن نقوم به للتنديد بالاعتداء الصهيوني على إخوتنا وأرضنا.

هزّ رأسه بإعجاب مصطنع والتقت عيناه بعيني زميله فابتسما في نفس اللحظة ابتسامة بلهاء.

- ارتياد بعض المراكز الثقافية المشبوهة.

قالها وهو ينظر إلي نظرة فاحصة. فقلت ببرود :

- إذا كانت كذلك فلماذا لا تغلقونها ؟

ضحك ضحكة عالية حتى انقشع رأسه الأصلع إلى الخلف فتمردت الخصلات المستعارة عن موضعها. سوّاها بحركة بطيئة ثم عاد إلى ابتسامته البلهاء.

- هذه المرة، لن تكتب لك النجاة.

ساورني إحساس بأن مصيري تقرر قبل أن يبدأ التحقيق. امتدت يدي إلى وجهي في محاولة لستره من حزم الضوء القوية المنبعثة من الكشاف.

- أتعرف لماذا جئنا بك ؟

توثبت كل حواسي عند سماع السؤال، لأنني كنت فعلا أتحرق شوقا لمعرفة سبب إيقافي هذه المرة. مرت لحظات صمت شعرت فيها بقرع قوي يطرق رأسي واهتزاز عنيف يتراوح بين جوانحي، وانهال الجواب علي كالمطرقة.

- أنت متهم بارتكاب جريمة قتل.

فجأة ازداد الكشاف توهجا أو هكذا خيل إلي. حاولت أن أتبين ملامح الرجلين فقد راودني شك مباغت بأنهما إنما يريدان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن يمزحا على حسابي، ولكن الرجل أعاد علي الاتهام بنفس النبرة الباردة التي لا تدع مجالا لأي شك. توقعت كل أنواع التهم إلا القتل.

سألت بدوري :

– قتلت من ؟

فجاءني صوت النحيف حادا كالنصل :

– نحن نسأل. أما أنت فمهمتك الإجابة فقط.

– ولكن كيف أجيب عن أمر أجهله ؟

– بل تتجاهله.

– أنا لم أقتل أحداً.

– بل قتلت.

غصت في ثنايا ذاكرتي أبحث عن حادثة، عن شجار، عن خلاف قد يكون سببا في توجيه الاتهام إلي، إثر وفاة شخص ما، ولكن دون جدوى.

حاولت ثانية ولكن الأصلع لم يمهلني :

– أين كنت قبل أن يقبض عليك ؟

– في الإدارة العمومية.

– وفي الصباح ؟

– في الإدارة العمومية أيضا.

– وقبل ذلك بيوم ؟

– في الإدارة كذلك.

سألني النحيف :

– ماذا تفعل ؟

– أنتظر دوري لأستخرج بعض الأوراق اللازمة لـ ...

قاطعني الأصلع :

– هل تستطيع أن تثبت وجودك بالإدارة خلال هذين اليومين ؟

كان الاعياء قد بدأ يدب في أوصالي. وكنت أجد صعوبة في التركيز. تذكرت الإدارة وذلك الموظف السادي تِلْك الوجوه التي تراها فلا تثير فيك أي شيء.

– الوجوه تتبدل كل يوم، بل كل ساعة. من يحالفه الحظ ويكون في جيبه ما ييسر أمره لا يمكث طويلا، أما من خفّت موازينه فأمره للّه.

قال الأصلع بغلظة :

– هل لديك أدلة على ما تقول ؟

قلت ببرود :

– الأدلة واضحة وضوح الشمس، وليس من مهمتي البحث عنها.

قال النحيف موجها إصبعه نحوي :

– أتعرف أن هذا ثلب لموظفين عموميين ؟

– الثلب سمعناه منهم جهارا حينما احتججنا.

صاح الأصلع ظافرا :

– ها هو ذا الدافع !

سألت :

– أي دافع ؟

– دافع الجريمة.

– أية جريمة ؟

– كل قاتل له ما يدفعه إلى القتل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قلت بانفعال ظاهر :

– أنا لم أقتل أحدًا.

دنا مني النحيف وقال فيما يشبه الهمس :

– تنكر أنك اعترفت أمام الناس ؟

– أين ؟

– في الحانة.

كنت على وشك الانهيار. قلت بمزيجٍ من التضرع والاستسلام.

– أنا لم أعترف بشيء لأني لم أقتل أحدا.

قال الأصلع وهو يخلع سترته ويضعها على كرسي قريب منه ويفك ربطة عنقه :

– ألم تعترف لصديقك على مسمع ومرأى الجميع بأنك قتلته ؟

– قتلته ؟

– أي نعم. قلت إنك قتلته.

صدقني أنني شعرت في تلك اللحظة بالذات بموجة برد قارس تكتسحني رغم حبات العرق التي تجمعت في رقبتي وتسللت تحت قميصي. وعادت بِي الذاكرة إلى تلك الجلسة التي جمعتني بصديقي في الحانة. تذكرت الفم الأدرد والأسنان البلاتين والسوار الذهبي والأنف الأفطس. وتذكرت أنني قلت كلاما عن ذلك الموظف السادي جلب انتباههم جميعا، لأنهم لم يسمعوا – حسب اعتقادي – إلا الكلمة الأخيرة. تلقفوها الواحد تلو الآخر حتى وقعت في أذن «الأنف الأفطس» فهب لأداء مهمته. وكان ما كان.

حين وصلت إلى هذا الحد من تجميع الخيوط انبسطت أساريري وشرحت للرجلين الحكاية. وقلت وعلى وجهي رقراق سرور واضح :

– لقد قلت لولا مخافة اللّه لكنت «قتلتهُ».

تبادل الرجلان نظرات سريعة، واقتربا مني وقالا بصوت واحد :

– الأمر سيان.

وأضاف الأصلع :

– الفارق بالدرجة لا بالنوع. فنية القتل موجودة، والدافع موجود .. أتنكر أنك حاقد على ذلك الموظف ؟

– ولكن ...

– لتعلم أن عناصر الجريمة في قضية الحال موجودة : الدافع، الفاعل، المفعول، المكان، الزمان ..

صرخت بكل قوتي وقد ازدادت أوداجي تورما :

– والفعل ! أين الفعل ؟

فقال النحيف وبسمة شامتة تنتأ عند زاوية شفتيه :

– لا يهمّ. نستعيض عنك بالنيّة. أليست الأعمال بالنيات ؟ ونيتك كانت القتل وهذا كافٍ.

وعلا صوتي في زعيق مستمر ثم أخذ يضعف، يضطرب، يتحشرج، يكاد يختنق، يتلاشى ثم لا يلبث أن ينفجر صرخة ألم مدماة.

تلك يا صديقي حكايتي.

دفع رفيقي الغطاء برفق وأشار إلى أسماء كثيرة محفورة على جدار الزنزانة وسط شعارات ووصايا وكلام بذيء، وتقدم إلى حزمة الضوء المتسربة من الشباك الوحيد ذي القضبان السميكة ليقوم ببعض الحركات الرياضية ثم عاد إلى فراشه فجلس على حافته وقال :

– حكايتك بسيطة جدا. فلتسمع الآن حكايتي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جيش الفراشات (×)

كُليزار أنور*

أشرقت شمس اليوم على عالمٍ وردي في نفسي، فغنت الروح بعمقٍ وسرور. حينَ خرجت من منزلنا هذا الصباح .... كان كل شيء عاديًا، كأي صباح يقابلني كل يوم .. مشيت في نفس الدرب الذي يأخذني إلى دائرتي .. الشوارع مغسولة بمياه الأمطار الهاطلة بغزارة مساء أمس .. وشعرتُ - فعلاً - بالربيع يتبختَرُ عبر المدينة، يمسح بألوانه كل ما كان كئيبًا، ويغطي بضبابه الأخضر كل شيء.

عبرتُ شارع الزهور .. الذي يُسمَّى بـ «شارع العشاق» فغالبًا ما تجد فيه الشباب ! وما أن وصلتُ خطوط العبور لدورة السويس حتى اختفت من أمامي وتحولت الأرض في ثوانٍ إلى تراب ! ليست الخطوط وحدها .. بل كل شيء بدأ يتسرب أمام عينيّ .. الشوارع .. البنايات .. الناس .. المحلات .. وطلاب المدارس أيضًا .. ولم أجد سواي أقفُ بوحشة في عالمٍ وحيد وغريب ! ألتفتْ مذعورة .. وإذا بشيءٍ يشبه العاصفة قادمٌ من بعيد نحوي .. أنظر من حولي .. قد أجد لي مخبأً أحتمي فيه .. لكن، لا شيء. يا إلهي .. أني أنا ؟!

العاصفة تقترب .. لكنها ليست بلون التراب .. بل عاصفة ملونة تبرق من بعيد بشتى الألوان .. أندهش منذهلة رغم ذعري وخوفي الشديدين .. ولا إراديًا .. تلفظت : ما شاء اللّه !

تلك العاصفة .. كانت جيشًا من الفراشات !

وفجأةً يمتد أمامي طريق مبلط .. كيف وجد ؟ ومَن أوجدهُ وبهذهِ السرعة ؟ لا أدري ! لم يكن لدي خيار آخر .. لا بد لي أن أمضي فيه، فربما يقودني هذا الطريق إلى مكانٍ أحتمي به. كنتُ أركض .. أركض .. والطريق لا ينتهي ! وبين فترةٍ وأخرى ألتفت، لأجد ذلك الجيش الجميل مازال يتبعني كقدر !

الغريب أن الشارع الطويل .. والطويل جدا مظلل بأشجار النخيل والسنديان ! أتعجبْ، فأيةُ طبيعةٍ جمعتهما ؟! أرفع نظري إلى السماء .. قطعان من الغيوم تمر في زرقةٍ مدرجة. ورغم جَرْيِي السريع هذا لم أكن أشعر بالتعب نهائيًا. والغريب أيضًا إني حينَ حاولتُ أن أنظر إلى جانبيّ الطريق مرة أخرى .. كنتُ أرى كل ما قد مر بي في السابق .. رأيتُ أمي .. ولوّح لي أبي .. واخوتي، وبعدها الأصدقاء والزملاء، ورأيتُ بعضًا من معلماتي ورئيس دائرتي ... ورأيت كل مَن خطبني !

رأيتُ العمادية .. القلعة الحصينة في قمة ذلك الجبل الشامخ بوجه الزمن .. تلك المدينة التي أشتاقها كصدر أمي .. صورتها كافية لأشعر بأن آلاف الأعوام من التاريخ تطل عليّ لتعانق عينيّ !

ورأيتُ الموصل .. ماذا أقول عنها لأجازيها حقها ؟ هل يكفي أن أقول بأنها : مدينة ليلها قصيدة ونهارها قصة لا تنتهي !

ويطل بعدها وجه بغداد .. أشجار النخيل تلوّح لي بخضرتها الداكنة .. ويغيب الوجه في لحظات .. بغداد التي في القلب دومًا !

(*) كاتبة عراقية من محافظة نينوى.

(×) "جيش الفراشات" فازت بالجائزة الثالثة في مسابقة الميلاد لعام 2001.

كل هـذا مرّ بي وأنـا أجري دون توقف .. والطريق مازال طويلاً .. وبين الحين والحين ألتفتْ .. لكن، دون جدوى ! فذلك الجيش مازال يتبعني .. وأسألهُ :

- إلى أي مصير تمضي بِي يا جيش الفراشات ؟!

أسرع أكثر .. ونظري إلى الأمام .. ويتراءى لي من بعيد ما يشبه تلك العاصفة التي رأيتها أول مرة - قلتُ في نفسي - ربما غيّر ذلك الجيش مساره .. وألتفت ورائي .. وإذا به يتبعني .. إذن، هذا غيره !

كيفَ لي أن أهرب .. ليسَ بيدي سوى أن أمضي .. وليحصل ما يحصل ! وكما توقعت .. العاصفة المغبرة من بعيد .. بدأت تزهو بالألوان كلما اقتربت. يا إلهي .. جيشٌ من خلفي .. وجيشٌ من أمامي. لا أدري لِمَ تذكرت مقولة طارق بن زياد الشهيرة : «البحر من ورائكم والعدو من أمامكم». حتما سأكون وجبة شهية لكلا الجيشين. ماذا أفعل ؟ .. يبدو بأن هذا قدري !

كلما مضيت أكثر بدأت الصورة تقترب أكثر .. ولاحظت بأن ذلك الجيش الذي أمامي يمضي خلف شخصٍ آخر .. لم أستطع أن أميزه .. يا ترى مَنْ هو ؟ لماذا قلتُ مَنْ هو ؟! لِمَ لم أقل مَنْ هي ؟! أجري نحوه .. ويجري نحوي .. شعرتُ ببعضِ الأمان .. فلستُ الوحيدة التي تُطارد ! وبدأت هيئته تتوضح شيئًا فشيئًا .. وبعدها شكله وملامحه .. وحينها تأكدت بأنهّ رجل .. لكن، يبدو مختلفًا وكأنه ليسَ من عصرنا .. فقد وجدتهُ بزي أميرٍ سومري !

وأصل .. ويصل .. خطوة واحدة ونصطدم .. أغمض عينيّ وأرمي نفسي عليه دون أي خوف .. بل بكل أمان .. وكأني موجةٌ شاردةٌ ارتطمت بشاطئها ! نسيت أمر الجيشين .. وماذا حل بهما .. أردتُ أن أبقى هكذا، أن لا أفتح عينيّ .. وشعرتُ بشيء يمطر عليّ .. ثمة ما يشبه الرذاذ يتساقط .. فتحتُ عينيّ .. مطر من الألوان القزحية الشفافة يتساقط علينا .. خجلتُ من وضعي وأنا مرتمية هكذا بين أحضانه .. غرقتُ في بحرٍ من الخجل .. رفعتُ رأسي .. فابتسم لي .. وجه مأسور بالمحبة .. مليء بالأمل المتوقع .. لمحتُ في عينيه بريقًا دافئًا، ودهشة خفيفةً .. فقلت وأنا أكاد أموت خجلاً وحرجًا :

- ماذا حلّ بهم ؟

وصدق فيّ .. عينان شهلاوان، مستديرتان بالدهشة مع بسمة استغراب :

- بعد التصادم .. تحولوا إلى نثار في الألوان.

وبلحظة اختفى كل شيء من حولنا .. الدرب، النثار، وحتى بقايا الألوان .. كل شيء .. وبقينا - فقط - آدم وحواء !

يمتد شعاع لَيْلِيّ يُغطي الأُفق بهدوء. كنتُ منذهلة مما حدث ويحدث لي .. أردتُ أن أنهض، فسحبني من يدي .. شعرتُ بدفء نهايات أنامله فوق جبيني .. غمرني خجل عميق .. وبصوتٍ واضح، لطيفٍ، وابتسامة نقية، مسالمة جعلتهُ يبدو قويًا وشجاعًا سألني :

- من أينَ أتيتِ أيتُها الأميرة الآشورية ؟

فأجبت :

- من «أمات»(**).

شعّتْ ألف نجمة صافية من وجهه .. وقال :

- وأنا من «اوروك»(***).

(**) «أمات». المدينة الآشورية .. وهي - الآن - تسمى «العمادية».

(***) «اوروك». المدينة السومرية الشهيرة بـ «الوركاء».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حكاية أحلام

ديداني أرزقي*

انفجر صوت طلقة الرصاص بسرعة، وأحدث رجة في كامل جسدي.. وعندما وصلت الى الباب، كان زوجي ملقى على ظهره ووجهه مغطى بالدماء.

وعرفت بانه قد مات.

أحلام، هكذا قلت لنفسي، اذهبي، وانظري من هؤلاء ؟ وكان الوقت قد فات، كانوا مجموعة قليلة العدد، رأيت سوى هاماتهم من الخلف، ولم يلتفت أي واحد منهم.

"انت جميلة، يا احلام. جميلة الى حد كبير" !

ولم أسعد في حياتي بأي مديح. مثلما سعدت بقول زوجي، هذا عندما تعارفنا. كان شابا فقيرا، يسكن بجوارنا، نشترك في حر وبرد وغبار الحي التنكي. كان الصادق يقف طويلا. مقابلا لباب حوشنا كي يراني، وفقط. كان يقف صامتا، وكان لا يلتفت، ولم يرفع لي يده ... كان يصمد هناك طويلا ... ناظرا نحوي ... وكنت أخاف وقوفه، ولكن عندما كان يختفي أحسّ، وقتها، بوحشة تحطم روحي.

«أنت جميلة، يا أحلام. جميلة إلى حدّ كبير !».

وكنت اعرف باني جميلة... طويلة.. خمرية، شعري يسترسل في غزارة، كشلال خيوط الليل، وعيوني واسعة كبحيرة. لكنها ليست زرقاء، بل سوداء.

وعندما كنت اخرج من الكوخ، وانا طفلة مراهقة... كان الشبان يبحلقون فيّ، بحدة... وعندما اصبحت شابة كان الكل، عندما أمرّ بهم يتسمرون ويبحلقون في اندهاش وحيرة واعجاب كان ذلك يحرجني، عندما كنت صغيرة، لكن بعد ذلك كان يثير في البهجة. وكنت احيانا اسمع المديح من احدهم، في الحي، في الطريق، وحتى في السوق ولكن المديح الذي كنت أسمعه من جارنا الصادق، كان يصيبني برعشة كنت احسها لذيذة. كان الصادق، احيانا يخاف... احسست بخوفه، دون ان يقول لي، ذلك في عمق الليل، وبينما الكائنات تنام في سكون، كان هو يلهث في نومه، ويتفوه بعبارات غير واضحة. وينهض في رعب وهو مفتوح العينين.. وعندما اطلب منه تفسيرا لهذه الكوابيس، كان، وبعد ان يشرب كمية من الماء، يرد قائلا لا شيء، يا احلام... مجرد احلام، لا غير.

«أنت جميلة، يا أحلام. جميلة إلى حدّ كبير !».

(*) كاتب جزائريّ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حرام، ان تبقى هذه الطفلة يتيمة، حرام ، كنت اسمع، هذا الكلام، وانا صغيرة.. افهمه .. ولا أفهمه كما ينبغي... فانا دون أب.. وامي وحيدة... احلام طفلة يتيمة، وكنت لا افهم تاسف الحاضرات.. ولم أع ذلك عندما وجدت رجلا غريبا يحتل حيزا في كوخنا. كان حضوره ثقيلا كالصخرة فوق روحي، كان، هذا الرجل لا يتكلم كثيرا.. كانت كلماته قليلة، وصوته مترددا... وينظر في تركيز يثير النفور، وكرهته. كنت اهرب الى الخارج، عند الجيران، ألعب مع البنات، وكنت افرض نفسي عليهن، خوفا من مكوثي بالمنزل.

ويرجع الفضل في اكتشافي لقيمة جمالي، وثراء جسدي، لجارة متزوجة، كانت هذه المرأة تتّقدُ حيوية، وذكية، رغم انها لا تعرف القراءة. وكنت عندما أنزع مئزر المدرسة تمسّد على شعري، تبتسم لي... تقترب مني... تلامس ظهري ورقبتي، ولا أنفر منها.. أحس باعجابها، وأبتهج .. بينما كانت امي تبتعد، متسلّلة للغريب، والذي يقولون انه زوجها.

اسمعي يا أحلام... هذا الرجل زوج امك.. وهو بمثابة الاب لك، وكان ابتعاد امي عني يؤلمني، كان ذلك يمزق روحي.. واحس بان الارض تنزلق من تحت أقدامي... واغوص.. اغوص في المجهول.

الخريف، الان، يفتح جناحيه، كالطائر القلق.. ولم اكن افهم لماذا هذا الفصل يؤثر، فيّ تأثيرا رهيبا. وكان الريح يعبث ويتلاعب بخصلات شعري، في عنف كان يلذ لي.. يدفعني للامام، ثم يقذف بي الى جانب الطريق. وامامي كانت الاشجار تئن اغصانها، في صوت مثير.. وامتدت يد، نحوي، أمسكتني بقوة دون ان تؤلمني، رفعت بصري وكان جارنا يبتسم في ود.. وقال : حاذري من السقوط .. ولم يكمل، اطلق يديّ... وابتسم مرة اخرى، واجتازني، كنت اراه يسير بسرعة، نحيف الجسد، لا يتوفّر على أي ميزة مختلفة.. ولكني احسست باطمئنان عجيب نحوه.

" - انت جميلة... يا أحلام . جميلة الى حدّ كبير ".

وبعد حادثة الترحيل لاحياء الاكواخ القصديرية، بعيدا عن المدينة . قال ...لي، بعد أن لحق بي جريا. أطلب منك شيئا. ودون ان يمهلني... أكمل قائلا. لا بد ان تتوقفي عن الذهاب للثانوية لاني اريد الزواج منك. ببساطة متناهية قالَ ذلك. وكانه يقوم بالابتسام، او تناول فنجان قهوة، ولم استطع التلفظ بشيء .. ربما بسبب المفاجاة او الفرحة، او لاني حقا كنت احبه، وانقطعت لانتظره كل يوم، وهو يقف مواجها لكوخنا يحدّق فيّ كما تحدّق الشمس كل صباح على وجه الارض، كي تدفئه وتعطيه الحياة.

الآن، أخذ جسدي يفصح ويشهر انوثته بفعل الحب والراحة.. وكنت لا املك من الثياب سوى القليل، ولكن هذا الفقر، لم أعبأ به، كان حبي، هو كل ثرائي، وغاية حياتي، شيء واحد كان يقلقني هو تحديق الرجل الغريب في جسدي. كنت احسّ عيونه تقضم منه القطعة، تلو الاخرى... ويشلني الخوف، أصبحت اخافه... كان يستولي علي ويتسلّط على ذهني في رعب... كنت لا اطيق تحمله... وغالبا ما كنت أمرّ في نومي، بكابوس افتراسه لجسدي.. كانت الدماء تسيل منه.. وأنا أرتجف... وعندما كنت افيق، اتلمس في سرعة وارتعاش كامل مناطق جسمي... فلا اجد شيئا سوى حرارة انوثتي اللذيذة، تنبعث منه. وفي صمت ضممت الى صدري وجهه الحبيب، والمغسول بالدماء، كان ينظر نحوي وهو جامد الحركة.

وفي الخارج انطلق صياح، في البعيد، وأخذ الصوت يقترب ويقترب، وانهمرت دموعي، بينما كان الصباح يعرّي بضيائه الاشياء.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ونهق حمار أخيرا...

حياة بن الشيخ*

توقف القطار زافرا أنفاسه الأخيرة. نزل مصباح ببطء ونظراته الخائفة تتابع قدميه المتعثرتين. لحفه هواء بارد أثلج وَجْهَهُ المثلث الشكل كأنّه هرم مقلوب. إرْتعد بردا لكنّه مدّ يده ليساعد العجوز أمّه على النّزول. لفظها القطار كتلة عظام بارزة وملاءة حمراء فاقعة تعبث بها الرّياح العاصفة. بصقت أرضا. تأوّهت ثم وقفت تنتظر تحرّك الإبن.

ألقى نظرة متسائلة على المكان ثم سار. تبعته وقفّتها القديمة فوق ظهرها بها الثياب والزّاد وما إدّخرته من يوم تزوجت.

يترنّح وجسمه الهزيل المتوسط الطول يئنّ تحت وطأة قفة أخرى جديدة. بالقفة عطور ولبان وبخور، وقطعة قماش مطرزة بالفضّة ومرآة مزركشة وقلادة وأقراط من العقيق الملوّن، مع الشاي والسكر والحلوى، وديك ودجاجة أوثقهما معا بحبل ولم تنس العجوز صفيحة السمن والعسل. غطت القفة بخرقة زرقاء وهي ترفع عينيها إلى السماء داعية بالخير والستر.

سار وأحلامه تعبّد له الطريق وصوت أمّه يكمل بقية الدّعاء. بيوت خربة كالعشش. أحجار مكدّسة وغبار ووحل. في هذه القرية تقطن علجية إبنة خاله. حتما هي في مكان ما تنتظر. لا تعلم بقدومه. منذ كانت في العاشرة من العمر لم تره ولم يتقابلا ومع ذلك فلا بدّ أن تكون في انتظاره هكذا تقول أمه وهو يصدّق ما تقول هذه العجوز النحيلة الطويلة كنخلة عاقر تمرّد عليها البلح.

كان يعمل في حقل إمام القرية يحرّك الأرض قبل أن يلقي بالبذرة حين وقع الأب وبيده حفنة تراب تتفتّت. أسرع إليه بقلب خافق فوجده ميّتا. كان أول يوم نزل فيه المطر.

بكت الأم ولطمت خدّيها أمام الأهل والجيران ثم جذبته إلى ركن الكوخ النّظيف دوما. قالت والدّموع تملأ عينيها الغائرتين «مات والدك يا مصباح ولم يترك لنا شيئا وقبله مات إبني الوحيد بركلة من قدم ثور هائج وكلّ ما أخشاه أن أرحل بدوري وتبقى وحيدا فلا تجد من يقدّم لك لقمة ساخنة لذا لا بدّ من الزواج يا ابني. فلنذهب إلى خالك عبد الرحمان نخطب إبنته علجية، أنسيت أنّ فاتحتكما قرئت عند ولادتها. غضب فرّق بيننا من سنين لكن الأخوّة لن تطعن أبدا».

ألقت بيده صرّة. فتحها كانت بها قلادة وأقراط من العقيق وبضعة دراهم. قالت والدّموع تتكسر فوق التّجاعيد «ليس لي غير ذلك. هذه النقود لك. ستكون مهر علجيّة».

تذكّر فجأة البنت الصغيرة صاحبة الضفائر الطويلة والعيون السوداوين الكبيرتين. إهتز القلب واشتدّت حرارة الجسم الهزيل. من شدّة الفرحة إلتهم حزمة بصل وغمس في الزيت والسكر رغيفا كاملا، إبتلعه على عجل وبات يحلم. ترى ما حال علجية الآن ؟ هل كبرت وما عمرها بالضبط ؟

أنين أمه من الخلف يجذبه :

– يا ابني ألا تسأل عن المكان ؟ لقد نسيت أين يقع الكوخ واختلطت معالم الطريق.

يضع القفة أرضا. يلتقط أنفاسه قبل أن يتجه إلى الأمام حيث الكهل يجلس القرفصاء ورأسه ملقى في شبه غيبوبة فوق الحائط الخرب. يلقي بالتحية. يفتح الكهل عينيه ولا يرد. يسأل وقلق خفي يزحف نحوه :

(*) كاتبة تونسيّة.

– سيّدي، أريد بيت شيخ الكتاب ألا تدلّني عليه ؟

نظرات خاملة وملامح فاترة. بيد معروقة يبحث عن علبة النّشوق. يستنشق المسحوق الغامق بلذة ثم يروح ضاحكا.

– سيّدي إنّي أسأل عن مؤدّب القرية. ألا تعرف الكُتّاب حيث يتعلم الصغار القرآن، حتما أطفالك يذهبون إليه.

يقف فجأة ليعدو في الطريق مصفّقا. إنهال السوط على قفاه وهو ما زال يضحك ويصفق. مرّت العربة يجرّها حصان هرم داكن الحمرة. سأل لمن العربة ومن الرجل الذي جلده بالسوط؟ تبخّر السّؤال ولم يجد الجواب. عاد الكهل يستنشق ما في العلبة وعاد مصباح إلى قفته مسحوقا.

أمه العجوز خلفه بملاءتها الفاقعة الإحمرار وخلخالها النحاسيّ المنقوش تزدرد خيبتها :

– ماذا أرى يا إبني ؟ ما أمر صاحب العربة ؟ ضرب الكهل بالسّوط وهو يضحك ويصفّق ولا يرد حين نسأل.

– وهل عرفت شيئا يا أماه. لكن أين الكُتّاب ؟ أين ؟

شق الديك بصوت مخنوق وسكت. يده تصلّبت وهو يكاد يقع على وجهه مع القفة. تذكّر ثانية ضفائر علجية، وجمال العينين السّوداوين فاندفع خلف بريق الأمل.

طفلان على قارعة الطريق يتنازعان على رغيف. تقدّم من أحدهما باسما :

– أيّها الطفل ألا تدلّني عن وجهة الكُتّاب ؟

ضحك الطفلان ولم يجيبا. إقتربت العجوز لاعنة في سرّها خيبة مصباح في السؤال :

– ألستما من تلامذة الشيخ عبد الرحمان ؟ ألا تحفظان القرآن الكريم ؟

يتبادلان الضحك المعتوه ولا ينطقان بحرف. وقع الرغيف المتنازع عليه أرضا والسوط يفرقع في الهواء.

صفقا وازداد ضحكهما والعربة تنطلق وسط الطريق المترب. أراد أن يسأل ثانية ما أمر هذا العجوز الأسود ؟

لم يجلد الكبار والصغار وهم يطلقون الضحكات المخبولة بصمت غريب لكنّهما كان قد هربا.

تأوهت أمّه وخلخالها يرتطم بحجر :

– عجيب سلوك هذه القرية. لم تكن تضحك ببلاهة منذ عشرين سنة ولا كانت تصفق بمهانة والسّوط يجلد الجميع.

ماذا جرى يا مصباح ألا تتكلّم ؟ أين خالك وأين الكتّاب ؟

يتنهّد وجسمه يرتجف بردا وتعبا.

– ربّما مات الشيخ عبد الرحمان وتهدّم الكتّاب. يا لسوء حظك يا تفاحة مات زوجك وضاع الأخ.

يضع يده على فمها كالكمامة قبل أن تبدأ النديب. يصرخ بضيق :

– لم نعرف شيئا بعد فانتظري. أنظري ألم تتذكري معالم القرية وأين كان كوخ أخيك ؟

– كأني ألمح المكان لأوّل مرّة. جدران خربة وأفواه مغلقة.

– لكن لم يلتزم أهل القرية الصمت ؟ ألا يتكلمون ؟

– لن أرتاح إلا بعد أن أجد أخي. فلنسأل القرية كلّها. لا بدّ من كلمة للغريب.

يسيران بين أطلال الماضي، عجوز طويلة كنخلة عاقر وفتى هزيل الجسم، مثلث الوجه، ثياب قديمة تستر بدنه وقفة كبيرة فوق ظهره. لا أثر للكتّاب ولا للشيخ عبد الرحمان. تبخرت أماني العرس وضاعت علجية تحت ركام الصمت.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

سأل رجالا ونساء وأطفالا، الكلّ يصفق ضاحكا لصاحب العربة الأسود وهو يتجوّل في أنحاء القرية، باسما مزهوا وسوطه لا يكفّ عن جلد الظهور المنحنية. لسعته ضربة سوط فجأة. إنهالت أخرى على ظهر العجوز الذي لم يتقوس بعد رغم التعب والشيخوخة. تدحرج أرضا ووقعت القفة في التراب. صاح الديك وقأقأت الدجاجة. أسرعت بالهمس وجسمها يطقطق هلعا :

– أسكت يَا مصباح. لا تجاهر باللعنة ربّما في الجلد حكمة.

وقف يمسح التراب الذي لطخ ثيابه والغيظ في عينيه يصرخ :

– ما أمر هذا الزنجي ؟ ولم يتقبل الناس الجلد بصمت بل يصفّقون بغباء ؟ إنّي أكاد أجنّ.

– فلنفعل مثلهم. نضحك ونصفق قبل أن يسيئوا بنا الظن.

– وعلجية هل ضاعت إلى الأبد ؟

تقفز العجوز وهي تلمح إمرأة قادمة ببطن منتفخ بجنين ثقيل وجرّة من طين فوق ظهرها. بصوت باك تسأل :

– يا إبنتي، ألا تعرفين كتّاب القرية ؟ أريد الشيخ عبد الرحمان. زوج عائشة ووالد علجية. إنّه أخي وهذا إبني مصباح جاء لتيزوج. فاتحتهما مقروءة من سنين. بعد مجيء علجية إلى الدّنيا بدقائق.

عينان مذهولتان وفم أخرس. تواصل الطريق بلا إلتفات. فجأة تقع الجرّة ويسيل السمن فوق التراب الظامىء. إنهال السوط وقهقه العجوز الزنجي والعربة تركض في فرح مجنون. ضحكت المرأة وصفقت قبل أن تنكبّ على السّمن تلحسه.

هرم، نحيف كعود حطب. لم يكن عملاقا ولا قويًا ولا صاحب هيبة ووقار فما أمره مع قرية الصم والبكم ؟

زحف اليأس وعربد الجنون بصدره. صرخ بأعلى صوته يسأل المارين عن الشيخ عبد الرحمان. لا من يجيب. إلا الأفواه الضاحكة والأيدي المصفقة عند مرور الزنجي. وأمّه لا تكف عن الأنين بصوت متقطع ..

– إفعل مثلهم يا مصباح. أخشى أن يسيئوا بنا الظن.

تورمت قدماه وتمزق المداس الذي اشتراه من سوق الجمعة. تحت سور عتيق جلس والقفة أمامه. جلست العجوز قربه وقفّتها ما تزال فوق ظهرها الذي لم يتقوّس بعد. بكت ولطمت خدّيها منادية الزوج الميت والأخ المفقود. بكى وخيال البنت الصغيرة يمرّ أمام ناظريه. علا نشيجهما مخترقا الصمت والضحك.

فجأة أمام كوخ متداعٍ نهق حمار وذيله ينشّ الذّباب خلفه. زغرد الأمل وعادت الفرحة إلى صدره. نظر إلى الحمار وأسارير وجهه المثلث تنفرج عن ضحكة. أخيرا نهق حِمَارٌ. في قرية الصم والبكم نهق حمار.

– أمّاه، أسمعت ؟ أخيرا نهق حمار. هل أصدّق ما أسمع.

الفرحة تقفز فوق تجاعيد الوجه الشاحب. تهتف وهي تجذبه من كتفه :

– لا تضيّع الفرصة يا مصباح. إذهب وأسأله عن الكتّاب وعن الشيخ عبد الرحمان ربّما دلّنا على خالك، تحرّك نهق الحمار ثانية. عادت تبكي منتظرة بينما قصد مصباح مكان الحمار وصوت الأم العجوز يتمزق خوفا :

– إضحك قبل أن تسأل يا ابني حتّى لا يسيىء بنا الظن. إضحك ...

ذات ليلـــــة ..!

أنور عبد العزيز*

منذ زمن كانت مركونة في تلك الحجرة المنزوية المعزولة عند نهاية الحجرات العشرة من ذلك البيت القديم وفي ذلك الزقاق الحلزوني الملتوي الضيق المعتم...

طرد النزلاء ذلك الرجل الغريب المغرور عندما جاء ليودها في دار للعجّز، كانوا صوتا واحدا : ان لا احد يستطيع اخراج العجوز وتضييعها في مكان كئيب غير مأمون، كلهم قرروا ان المرأة التي رأوها بينهم منذ سنين، لابد ان تظل في مكانها، لم يستطع الرجل الغريب المجهول والمتكبر مواجهتم، وهي - العجوز - لم تخرج للنظر في وجهه، فضّل الانسحاب، ويبدو انه لم يكن معنيا أو جادا بامرها سواء ظلت او نقلت الى ملجأ اخر، حاول فقط وبكلمات مختصرة خافتة أن يحاججهم، وعندما رأى أن صوتهم كان اعلى، وأن حمايتهم لها وتعاطفهم معها كان ظاهرا ومحسوسا أثر الا يطيل البقاء، وان يبتعد عن هذه الوجوه المتجهمة العابسة والغاضبة، وكانما أحست ان هذا الغريب يريد ان يستلب منهم شيئا عزيزا تآلفوا معه واحبوه واعتادوه، رغم ان العجوز - وكانت أسوأ العجائز - ما كانت مريحة ولا هادئة او أنيسة ساكنة، كانت ثقلية بجسمها وسمعها وكلماتها الحادة الواخزة الجارحة التي ترشقهم بها، وتصفع برذاذ فمها الباصق بالشتائم زوجاتهم وامهات امهاتهم حتى الصغار لم يسلَمُوا من رشق بصاقها الملوث باعاجيب من سموم السبّ والزعيق المتواصل المتلاحِم كسيل من مياه منتنة سوداء، رغم ذلك فقد افهموا الغريب ان المرأة صارت واحدة منهم، وان محاولة تشريدها لمكان اخر هو ضياع لها وفكرة ملعونة خبيثة ومؤذية...

حجرتها آخر الحجرات في ذلك البيت الدائري بغرفه المرصوفة المتلاصقة والذي اشبه ما يكون بخان قديم تآكل فيه كل شيء سقوفا وجدرانا وسطحا وارضية وابوابا وشبابيك، وقد امّحى فيها كل لون، ليس غير الشقوق الطولية والعرضية المتصالبة، وغير الاخاديد المحفورة وبقايا الجص المنثور، وكانت حجرة العجوز هي الاكثر ظلمة وبلا شباك، دهليز طولي رفيع معتم وسرير أرضي معوجّ، بطانية كالحة ومخدة صارت بلون الدهن الأسود المحروق، دولاب عتيق بلا أرجل او ابواب، وقدر صغير أسود وماعون معدني، طباخ صغير مقعد ومهجور، فانوس بلون الظلام، ملاعق صدئة وابريق ماء نحاسي مُسحت نقشته، وعلب معدنية وزجاجية لم تفرط بها كانت مكومة في الزوايا وآثار لجريدة مدعُوكة مصبوغة بلون المرق... جدران الحجرة استحالت الى مزيج من سخام دهني دبق، وكان المتسيّد بين كل اثاثها وحاجياتها وصرّة ملابسها المعقودة هرّ سمين شكل عندها وفي روحها ونبضها معنى البقاء لحياتها، وكانت هي أسمن منه تطعمه وتد للّه وتتحدث معه وتعاتبه، ولو سمعتها - في لغوها معه - لخمّنت انها كانت تحكي وتتكلم مع مخلوق عاقل ذكي، كان هرًا مسنا كبير الرأس مكورا بظهر عال وبطن منفوخة، خاملا وبطيء الحركة والاستجابة، يتابع بعينين كليلتين بليدتين حركة لسان العجوز المهتز بكلمات لا اول لها ولا آخر، ليس فيها غير الشكوى واللعن والتقريع والطعن بنساء البيت وصغارهن الشياطين وكانت قليلا ما توقر بعض رجال البيت ممن يحتملون- بصبر عجيب- وجودها الثقيل المتعب، مع ذلك ظلت بينهم وارتضوا وجودها كلعنة ابدية راسخة ومكتوبة. اذا كان توفر الطعام مشكلة ومأزقا وحيرة لبعض حجرات البيت، فان قدر العجوز وماعونها ما ان يفرغا حتى يمتلئا، كل الحجرات كانت تراقب - وبمرسولين من صغار البنات - القدر والماعون، وما مرّت وجبة طعام الا وكانت العجوز وقطها الهرم يلتهمان ما فيه بسرعة وشراهة، ومع الاكل لم يكن حديثها ينقطع،

(*) كاتب عراقيّ.

وهي تروي لمدللها اخبار البيت والحجرات وافاعيل الصغار وانبوب الماء المكسور منذ اسبوع والمصلّح الذي طلب أجرا عاليا لتصليحه وأخبار (صلاح وصلوحة) وشجارهما الوحشي- بلا حياء- وعراكهما المتواصل في النهار وفي كل ليل، وهما ان ظلا هكذا سيفتحان طريقا ممهدة للطلاق، وعن مرض سليمان الذي لا علاج له، وزواج هاجر، وختان سعيد، وموت الشرطي، ومحمود الذي (حرن) وعاند وهجر مدرسته وتاه في الدروب وحزن امه وابيه وحيرتهما... وكانت مع تطاير المرق وحبات الرز من شدقيها- تروي له كل خبر وكل حكاية عن طيور أحمد التي عادت بعد اسبوع من الغياب المفاجئ وبعد ان شبع- لهذا الغياب من النكد والالم والقلق ومرّ الانتظار - وجنون فرحته ونشوته بعودة حماماته بعد ان مزقه الياس، و عن أمينة التي تعسرت ولادتها وجاوزت اشهرها التسعة، وفاطمة التي جاءت لسامي بطفل كالقمر بعد لحظات من طلق سريع وبلا قابلة، ولم تنس أن تروي له اخبار خلف السكّير الذي انهكته الخمرة وتركته جثة مشلولة بجسده النحيل ووجهه الشاحب الممصوص ورئته وحنجرته وبلعومه وقد عاث بها دخان التبغ الرخيص الاسود ولسنوات لا عدّ لها.. كان الهرّ يحلق في الماعون الذي بدا فارغا شبه مغسول، وكان يلحس فمه وينظفه اذ لم تبق له - مع انشغالها بالحديث - غير فراغ الماعون ونظافته. انصرف عنها، ورغم كسله وخموله، لم يسلم منه ذلك الفأر المنكود الحظ وقد صار مزقة بين مخالبه ومضغة في فمه النشيط المبتلع... كانت حجرة العجوز وسخة في كل أجزائها وثناياها ونظيفة من أي فأر، وقد تكفل قطها - رغم كبره وكسله - بترصدها وتمزيقها والتهامها.. ألفت منذ سنوات معايشة هذه الفئران، وكانت كثيرة قبل مجيء الهرّ، لم تخف منها - ككل النساء - ولم تكرهْمَا الا عندما تراها قد تجرأت وتطاولت واقتربت من القدر والماعون، عندها تعصف بها حالة من التشنج والهستريا والجنون والصراخ بوجه الهرّ الذي ينطوي - ملموما بخوفه وحذره - في زاوية الغرفة القصية محتميا خلف برميل كبير مبعوج، ورغم انها لم تضربه - وكما في كل مرة - فقد كانت تشويه وتسلقه بشتائمها وزعيقها لاهماله وتقصيره عن رؤية وملاحقة فأر أصغر من ظفره...

وفي تلك الليلة المشؤومة، وبعد أن تناولت عشاءها، مسحت بوزها وشعرات لحيتها بخرقة، ومسح الهرّ زوايا فمه، حاولت أن تضيء الفانوس المخرب، لم يستجب لعيدان الكبريت، أرسلت القط ليستنجد بأحد، جاءها - الرجل الصالح من الحجرة المجاورة، لم يفلح مع الفانوس المعاند وعاد لغرفته، ركنت لمنامها، وهجع القط عند رجليها، وبلا نعاس أو تثاؤب غرقت - وبعد دقائق- في نوع عميق اثقله الدهن الراكد في اسفل القدر والذي لم تترك منه قطرة، بعد ساعات من ذلك النوم المخدر اللذيذ شعرت بقرصة عند سرّتها، حسبتها بعوضة او حرمزا او برغوثا، استمرت في نومها، جاءت القرصة عضة هذه المرة وفي أسفل السرة، حسبت ان (التكّة) المعقودة لسروالها الداخلي الطويل هي التي داست وآلمت اسفل سرتها وكانت منبطحة نائمة على بطنها، وعندما تكرر العضّ لم تعد تحتمل، بخشية وحذر مدّت يدها العجفاء المهزولة بأصابعها الطويلة، مرّرت اصابعها على صدرها وبطنها، وعندما نزلت بها اسفل السرّة تجمّدت من الرعب، جفّ حلقها ويبس لسانها، ما عَادَتْ تحظى او تحس بقطرة لعاب في فمها فالاصابع الطويلة المتوترة لامست كتلة كبيرة طرية، العجوز وقد هاج بها رعب مميت اطبقت على الكتلة الطرية المجهولة واخذت تصرخ، القط الهاجع بنومته اللذيذة قفز فوق صدرها ورأسها ورجليها، دار وناور حولها وعندما لم يجدها تتحرك او تبيح له مجالا لأي فعل ترك الحجرة، وصار في باحة الدار، كانت كل أبواب الحجرات مغلقة، كانت ليلة شتوية عاصفة بريحها وبردها المتجلد، لم تصرخ اول الامر، وظلت أصابعها - لفرط خوفها - ماسكة متشبثة بذلك الجسم الطريَ الناعم ككماشة قوية خانقة، ولكن عندما لامست أصابعها خيطا يشبه شاربين وذنبا طويلا وبطنا لكائن املس، ورغم أنها شعرت انه جرح يدها وساعدها واسفل سرّتها بمخالبه وبالرفسات الخائبة واليائسة للتحرر والخلاص من هذه البلوى الخانقة، الا أنها وبسبب عجزها عن سحبه لارتفاع بطنها ولعقدة (تكة السروال) المتينة المستحكمة ، ولضعف يدها وبصرها وظلمة المكان وتجمّد رجليها بعد أن رفست البطانية عنها، لذا فقد استعاضت- وبسبب الهول الذي شلّ عقلها وروحها - بتشديد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قبضتها أقوى وقد انغرست اصابعها ككلاليب وسكاكين حادّة في عنقه، وكلما ضغطت باصابعها كانت صأصأته الفاضحة والمخنوقة في عمق تلك الليلة تكشف للعجوز انها هي التي اختنقت في دهليز مظلم، وأنها وللمرة الاولى في حياتها ومذ كانت طفلة صغيرة تمرّ بمحنة قاسية حقيقية وأن كل ما مرّ بها من محن وموجعات كان من ترهات الامور - صرخت العجوز، تعالى صراخها، صار عواء، ومع هذا العواء صار الهرّ في باحة الدار وامام ابواب الحجرات يموء بصوت كالانذار، باندفاعات سريعة متتابعة صرّت الابواب الخشبية العتيقة ، خرج بعض الرجال أنصاف عراة، تبعتهم زوجاتهم محلولات الشعر، حتى بعض الصغار تراكضوا بشعرهم المنفوش وعيونهم المحمّرة وصاروا في باحة الدار أو امام حجرة العجوز ، انتفضت العجوز المنهكة المرعوبة وهي تواجه حالة حياء صارخة مانعة دخول الرجال، طلبت - وبطريقتها الخشنة في السبّ والشتم ان تحضر خديجة - ولوحدها فقط - وان يغلقوا عليها الباب، انسحب الرجال، ومنع الفضول وغريزة معرفة الحدث النساء من التفرق والعودة لحجراتهن الدافئة وأزواجهن... كانت خديجة الارملة الجبلية امرأة قوية وجسورة، لم تتأخر، سحبت ثوب العجوز الى الأعلى، فكّت عقدة سروالها وأنزلته وبمساعدة أكثر من فانوس، ورغم اختلاط الظلال لموجودات الغرفة ومنام العجوز وجسمها وحركاتها الهائجة المائجة مع انعكاسات ضوء الفوانيس على الجدران، رأت شاربين يتراقصان بعد ان عرّت العجوز في أسفلها بشكل كامل ..

كانا يهتزان بارتجافات الخوف، وكانت عيناه قد اختنقتا بكماشة الأصابع المطبقة المطوقة الكابحة، كان جرذا كبيرا- تقول خديجة - لم أر مثله في أي بيت او مغارة او كهف او بالوعة أو حقل أو سرداب، ظل شارباه يتلاعبان رغم حالته البائسة وكان قد أحسّ بالخطر وبرائحة الهرّ المتوثب الذي أبعدته خديجة بضربة نعال، وكان يكشّر عن أنياب ملتمعة ومخالب متحفزة.

الهرّ وقد جُنّ جنونه يزاحم خديجة حالما بالتهام هذا الصيد السهل المرتجف أمامه والمختنق بأصابع سيدته، لم اترك للهرّ مجالاً وكان يعيق بالتفافه من حولي ومحاولته مهاجمة الجرذ الحبيس، كنت اخشى إن هو غافلني وهجم، فسيكون جسد العجوز معرّضا للنهش والتخميش والتجريح، فالهرّ وقد أحس بجوع ساعات طويلة مرّت عليه ومنذ ان أكلت العجوز حصّة عشائه ولحست الماعون ، وهو ان انكشف أمامه بطن العجوز ورأى الشاربين المهتزين فسيفعل بالجرذ ما تفعله القطط لعدائهما الابدي، ثم ان مثل هذا الجرذ المحاصر لن يكون أقل شراسة وضراوة من الهرّ وعنها سينتهك الاثنان لحمها عضّا وخدشا ربما سبّب لها جروحا عميقة - تقول خديجة - وبلا ادعاء:

التقفت خرقة كبيرة لففتها على يدي، أمسكت برقبته وأرحت العجوز منها، أحكمت قبضتيّ عليه حتى كاد يختنق بيدي ميتا... كانت تلك ليلة باردة قاسية، بحث الجرذ عن مأوى دافئ وساخن، وكانت العجوز بسمنتها ودفء سروالها ورائحة الدهن والعشاء هي المأوى وحلم الدفء.. عندما صار بأيدي الرجال قُتل بضربة واحدة منزعجة غاضبة من عصا متيبسة...

وعندما كان الهرّ يستعد لتلك الوليمة الشهية المفاجئة بعد منتصف الليل، كان الجرذ يبدو بطوله وبطنه المكوّرة البيضاء وذيله الطويل وأذنيه وشاربيه الساكنين الميّتين اكبر من الهرّ...

كانت العجوز - وكلّما جاء ذكر واقعة الجرذ- تنطوي على خجل غير معهود فيها، كانت تظلّ صامتة هامدة، وكانت تكره- من النساء خاصة - من يغمزن ويلمزن ويتعمّدن - وبخبث او تفكّه - تكرار التذكير بها، وكانت هي العجوز تبدي دهشتها واستغرابها : كيف تجرّأ ذلك اللعين ذي الشاربين الكريهين المخيفين، واستطاع اقتحام حجرتها ، ألم يتحسّس وجود حارسها ...؟ ألم يتشمّم رائحته ...؟ وكان ما يحيّرها هو اختيار ذلك الملعون لحجرتها من دون كل الحجرات ولسروالها من دون كل السراويل

المقامة الأفغانية

عبد القادر اللّطيفي

حدّث الحائر بن أبي المجاهد قال :

مضى عليّ دهر وجاء شهر وليس في جيبي دانق ولا أملك شروى نقير. مدقع مفلس. مجدب مييس. لا أجرؤ على سؤال أو طلب، ولا أفكر - لعفتي - في نهب أو سلب. أكتفي بأرصفة المقاهي، أراقب اليائس واللاهي. وأقلب النظر فيمن حضر. ثم عنّ لي خاطر لبيب، فذّ أديبٍ. وقلت نوائب الدهر كثيرة، وحرفة الصحافة حرفة يسيرة. والأرض منذ كانت الأرض أقوامها في اصطراع وفي تدافع وتداع. وأنا والحمد للّه وبفضله، وبقسمته وبعدله، صاحب مقامات رفيعة وفقر بديعة. وقد أوشكت أن يهزمني الجوع الكافر، وأوكأ بالكوع السافر. أما وقد اتخذت لي اسما سنيّاً وادّعيت لي شخصا ذكيا، هو ابن أبي المجاهد فلأجاهد :

قال الحائر :

فبينما أنا أفكر كيف تكون الحرفة، وماذا تكون الطّرفة. وأتحير كيف البداية ولا تتبيّن لي غاية. استوى لي عمّار بن فرع الدار، وكان صديقا حميما وشيطانا رجيما. فكأنه انبثق من الهواء، أو نزل من السماء. وكبّر وصاح وصلصل وناح : هاه يا صاح. ماذا أشاهد يا ابن أبي المجاهد ؟ أتفكر في الصحافة ولا ظرف ولا حصافة ؟ أو تحسب أنها صناعة الفاغة، تنفق بالبلاغة ؟ لا وربّك يا هناه، اللّه اللّه. سلني أخبرك واستنبئني أنبئك. أنا من عرف معدنها وزار موطنها. قد لاقيت فيها من الأمور، ما يلاقي الوليد يوم النشور، أو الواقف بباب رضوان عند العبور. ومن وقع وقع في التهلكة، فلا بد لك من التّذكرة.

قلت وضحكت حتى استغربت : يا أفاق، يا أيها الساخر من الرفاق. ما أعلمك كذلك فأنت ربيب صعالك. وفي أفضل حال يا محتال، أنت نصف لص مخاتل للعسس. فمن أين لك هذه المهنة، ومن أعطاك هذه المنّة ؟ ما نصّك وما قصّك ؟ قال : بل أتلف مسمعيّ وأرهق يديّ مراسلة الإذاعات ومقابلة التلفزيونات. والكتابة للجرائد لجلب الفوائد. قلت : بارك اللّه لك يا أشبه بالفنك. تثبّط عزمي وتدفع سهمي. قال : معاذ اللّه يا رجل ولكنك لا تمتثل.

قال ابن أبي المجاهد :

ثم طرأت على أفغانستان ورأيت بها الأمريكان. ودبّجت تقارير وافية عن الحرب الجارية. وخضت مع الخائضين، وانخرطت في سلك المراسلين. وتجولت في بلاد الأفغان من هراة إلى طالقان، ومن المزار حتى قندهار. وكنت اكتسيت كساء القوم، وتشبّهت بهم في اليقظة وفي النوم. وذاك خوف أن ينكروني فينالوني والطريق محفوفة والسبل مخوفة. ولا غرو أني تحولت إلى صحفي أحمل كفني على كتفي وبصراحة. عذر من داهن أهل البلد ليظفر بالأمد. ولا بأس بالمداهنة وقت المراهنة. وكان الأمريكان، يلعبون بالأسلحة الثقيلة، التي تعيي الحيلة. وطيّروا الطيارات وأرسلوا القاذفات. وغابت الأنباء وغامت السماء. واختفى أبو الحصين من ا لحين، وانتهى أبو جعدة إلى الوهدة. وبلغت القلوب الحناجر في القرى والدساكر. وذكرت قول الشاعر :

للموت تغذو الوالدات سخالها ... كما لخراب الدهر تبنى المساكن
وكنّا نسير على شفا واد سحيق في مضيق ... جفّت لمهواه البلاعم وانقطعت البراعم
ولم ندر إلا وقنبلة ذكيّة قد سدّت الثّنية ... فتراقصت من فوق إلى تحت كأنها تصغي
إلى تخت. ثم انثنت إلينا وضيّقت علينا ... وقلت لنفسي : يا حائر يا سائر
يداك أوكتا وفوك، نفخ، فأخ ثم أخ ... لقد اشتدّ الأوار ووقعت في قرني حمار
ها قد اربدّ النهار واستأسد الشّطار ... قد راح السرور، إذ أنت في أست كلب مسعور

قال : وكنّا على البراذين الأفغانية جَمْعًا من الصحفيين الأجنبيّة. وها نحن قد أحيط بنا، ولا حول ولا قوّة لنا. رحلة مشؤومة آخرها شومة. ورمحت البراذين وضرّطت الكوادين. وإنّا والقنبلة الذكية معلقة كأنها جوسقة، ذات جرم عملاق سائقة المساق. وكان وقت قصير ثم تناهى النذير. وأحاط بنا قوم ملثمون يرعدون ويزبدون. واختلط الحابل بالنابل والمارينز بالراحل، وأيقنت أنها النهاية لا محالة. وبرز رجل كالجمل من برغومة الجبل. اعتمّ القفداء واشتمل الصمّاء ومشى الشمّاء. فقلت : هذا وربّ الكعبة أفغاني، أو عربي يماني. فلعله يرعى أخوّة الإسلام، ويدفع عنا الخطر بالسلام. كل هذا والقنبلة فوق، تحكم الطوق. تقرأ النوايا وتتوعد بالبلايا. ترصد الإرهاب وتتوعد الشباب.

قال الحائر :

وكنّا أنا ورفاقي في القافلة خشينا من الغائلة. ولفرط خوفي وفرقي ندا جلدي بعرقي. وبصبصنا للجميع كأكلب القطيع. علّ العصبة الملثّمة تمنحنا المرحمة. وقد حسبونا جماعة إرهابية أخطأت الثّنية، وتركت الدروب السالكة إلى المواقع الهالكة. ونحن في مضيق وقد ابتلينا بالضيق. وبعد انبساط الأمل في الرجل صاحب العمّة المرسلة والشمّلة المثقلة، قلب لنا ظهر المجن وخاطبنا باخسأ وهن. وأشار لأصحابه وكلهم نابه، فرفعوا البنادق وثنّوا بالبيارق. ووجّهوا الرشاشات وأشهروا المسدسات. ودعونا إلى الاستئسار وإلا فطلق النار. وارتعدت الركب إذ استحال الهرب. وتناوحنا تناوح اليتامى، وانبطحنا انبطاح الأيامى. وتلصصت النظر في الرهط وقد ملأني فيض السّخط، فإذا هم واللّه أمريكان وقليل من الأفغان، ذئاب وحملان. تخفوا تارة تحت العمائم المرخيّة، وطورا بالوجوه المطليّة. وزعق صاحبهم زعقة متجبّر، وهركل هركلة عظيم متبختر. وقد دبّ في نفوسنا الإياس بعد أن كان يراودنا الوسواس. وقلنا النار صاقعة، والمنيّة لا محالة واقعة. ثم بدا لي ولا جدل، أني أعرف الرجل. فصوته مألوف وقدّه معروف. وقد بربر بالأعجمية ثم أفصح بالعربية. وكان احتبى وشرع في المقال، وبدأ بالسؤال. قال : يا أصلالْ. ألستم الذين فجروا الخبر ولا خبر ؟ ونسفتم السفارتين في طرفة عين ؟ يا وحوش يا قروش. وأعطبتم البوارج الحربية في البحار اليمنيّة ؟ وخرقتم الأبراج فتهاوت كالأمواج ؟ ألستم من دمّر مركز التجارة لتفسدوا الحضارة ؟ سنرفعكم من خصاكم، ونطارد من والاكم. يا أشباه الماعز ولا واعز.

قال الحائر : فصحْتُ صيحة منكرة، عالية سافرة. وقلت : لسنا منهم وليسوا منّا، وفي المسألة ألف إنّ وإنّ. فلم ترجموننا بالجريمة النكراء وتقذفوننا بالبلاء ؟ وقال الرجل : يا رأس النحس سأدميك بفأس. أدن أجادلك، واقترب أسائلك. ما تراك وقد أخذناك فدهدهناكَ وقفقفناك وضعضعناك ؟ يا ثعلب اللّقا ونعجة الوغى. قال : فأخذتني الحميّة وأيّ حميّة. وقلت : بل أنت يا لحية التّيس يا أول العيس. ارعو. وليرعو أصحابك، ما بك ؟ إن كنت ريحا فقد لاقيت إعصارا. جادلنا بالّتي هي أحسن، ذلك أهون وأهون. قال : يا هبنّكة يا أحمق من هبنّقة. أو تطمع في الفرار إلى الجوار ؟ أو ترجو الذهاب دون عقاب ؟ وأنت تعلم يا قهرم، أنّ قنابلنا الأمريكية ذكيّة. وأنها كلاب مدرّبة وطواعين مجرّبة. وصواريخنا سيّارة، لا تخطىء في الغارة. وأقمارنا الدوّارة تحرس كل حارة. قلت : سبحان من قدّر الأقدار، وأنشأ الليل والنهار ! لكل ابتداء

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

نهاية، ولكل أجل غاية. ولا يبقى إلا وجه ربك ذو الجلال والإكرام. فيا معشر اللئام. أتستقوُون على الضعفاء يا جبناء ؟ أو فيل يصاول فأرا وموتور يحاول ثأرا ؟ وممن تثأرون يا أيها المغرورون ؟ ولم التخفي وراء التشفي ؟ ولم القصف قبل الوصف ؟ يا وجوه الرأسمالية وحرباء الإمبريالية. يا دعاة العولمة بلا مكرمة.

قال، وقمتُ فأنشَدْتُ :

يا طامعا غَرهُ البترول والذهب   قد طالنا اليوم منك الهمّ والوصب
في كل ركن من المعمور مدّ يدا   مستأسدا فاتكا ديدانه الغلب
بالعلم ساد وطمَّ الخافقين وقا   د الكون مستنصرا راياته عجَبُ
النفط غايته والعلم أيته   والحرب بغيته والفتك والسلب
لم تقتلون إذا ما الحظ جانبكم   طفلا بريئا، كذا يستعجل الأرب !
الطارقين حمى قوم بكل دم   لا ترعوون ولا تدرون ما الغضب
القادمين على أنف الأنام غزا   ة، لا ضمير لكم يحدوكم الغصب
الطارحين على الأنام عولمة   أركانها الفقر والبأساء والنصب
ظلم سداها، وكيد كل جوهرها   للبائسين وعود كلها كرب

قال : فضحك الجمع العظيم، وسكت ذاك الزنيم. ونظر إليّ في عيني، وقال : أما عرفتني الآن يا من تذمّ الأمريكان ؟ أما عرفت نبرتي ونظرتي ؟ قلت : ما زلت أدافع عن نفسي قبل أن أسكن رمسي. وما زالت قنبلتكم المعلقة محلقة. ادفعوها وأبعدوها. ثم قل لهم أني وأصحابي من الصحافة، فدعكم من اللجاجة. ولسنا من عصب الإرهاب، فأي وعيد وأي عقاب ؟ أما أنت يا عمّار، يا ابن فرع الدار، فما أخطأت نظراتك ولا فاتتني إشاراتك. وأنت كمن يسير على الصراط في ضراط. فلم اخترت الميلة إلى القيلة، ولم الانحراف على الخراف ؟ تحسب أنك من الضواري وأنت دون الجواري ؟ قال : مه يا ابن أبي المجاهد. إنما هو أكل العيش بلا طيش. قلت : بل هي الرعونة يا أخ الهونة. يا ثعلب الروغان ونتن الظربان. ارجع إلى قطيعك، وقومك وريحك.

قال، فصفّق وترفّق :

معـي مـرد مخـانيث   لـهـم مـال ولا مـالـي
أداهـنـهـم وآخـذهـم   لحيث اليرغب الخالي
وما شأني بعسكرهم !؟   فشـانـي دائـمـا مالي

قلت : يا أفاك يا انتهازي، يا أنف البازي. قل لهم يتركونا فيريحونا، وبعد ذلك شانك ومالك. قال : فنكت الأرض بالطول وبالعرض. ثم أشار إليهم وهجم عليهم. وتفرقوا وتركونا وهبرجوا وهجرونا. واستوت قمم الجبال إلى سابق الحال. وخفت حولنا المعارك، وانفتحت المسالك. وحمد السرى الناجي والهالك، وانفتلت القنبلة الذكية عن البرية. وارتفعت في الجو سريعا محدثة صوتا فظيعا. والتفت إلى براذيني أنضّد مواعيني، وقلت :

هذي إذن حرفة الصحفي
يا ويحها من حرفة أسفي
أغرمتها من شدة الشظف
ألفيتها من أعنت الحرف

ولكن عمّار من الشياطين وهو من العارفين. وقد انشغل بمائة حرفة، وعرف ألف طرفة. ولو استمعت إليه ما احتجت إليه. ولو تركت المشقّة لكنت أقل شقّة. ولم حلولي بالبلاد الأفغانية وقد نهبتها الحروب الأهلية ؟ صَالَتْ فيها أم قشعم فلم تسلم، وجاءتها الركبان من الأمريكان، جاؤوها بالريبة فزادت المصيبة

قال الحائر :

وحننت إلى التبطّل والملاهي على أرصفة المقاهي. وقلت أدع الكروب لأهل الحروب. والويل للبائسين من المتغطرسين ! وزجرت دابّتي للقفال وقد سكن البال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مملكة الغضب

علي السباعي*

ليل أيار مبهم بعتمته التي أحرقتها نيران صغيرة تضيء منذ الأزل، مثل شعلات أولمبية موزعة في ميدان واسع، عيناه طائران أبيضان يحلّقان اشتياقًا في الفضاءِ. فجأة ! انقطع التيار الكهربائي عن المدينة. ألقتْ السماء عباءتها عن رأسها فوق أكتاف الأرض، أصبحت المدينة كبدوية تتشح بالسواد تبكي زوجها الميت، صدح بصوت مسموع كمن يشاهد الجبال كلها تنهار فوق رأسه : - يا إلهي. ما هذا ؟ ياله من نجم غريب ؟!

نجمٌ عملاق بذنب كبير، يجري كفرس شهباء في بيداء السماء، مخلّفًا وراءه سحابة ضوء ابيض، عن يساره كان القمر قرصًا أحمر كالدم يتكئ بخدر فوق وسادة مرصّعة بالنجوم، شعر بالضياع، تاه في دروب معتمة، في دهاليز العبث، شرعت أسراب غربان القلق تنعب في رأسه أفكارًا مشوشة، وشوش لنفسه قائلاً : - ظهور النجم المذّنب يجلب معه الموت.

بقيت عيناه العسليتان تحلقان بجناحين من عسل في ريح تلهث كوحوش تمتدّ زفراتها بعيدًا محركةً السكون، فتولد النسمة العذبة تزيح الأسى من النفوس، خطفه صراخ فتاة تطلب النجدة.

رمى جلبابَ الموت عنه، تصاعد الدّم إلى صدغيه، تجاسر ضاربًا رجلاً أبيض كالقطن .. طويلاً بعينين حدقاتهما زرقاوين طويلتين كعيون القطط، كان يراود الفتاة عن نفسها، أكال له لكمات قوية، هرب ذو العيون القططية الزرق، فشكرته الفتاة ذات الثلاثة والعشرين ربيعًا بصوت يزقزق كالعصافير : - شكرًا لصنيعك هذا .. يا لك من شهمٍ.

أطلقتْ تنهيدة، جعلت العرق يتفصّد من جبينه باردًا، ثم استطردتْ تقول :

- كنت أحسبُ الدنيا قد خَلَتْ منها المروءة !

كان كلامها كنبضات موسيقى، تقلّب أوراق الروح، لتخّط نوتة الثقة سلّمها الموسيقى. جعل الليل يطوي دروب السماء الأسفلتية العريضة، لَملَمَ الظلام نفسه متكورًا كطفل يضمّ ساقيه ويديه من شدة البرد، قال لها بصوت متهدِّج : - كنتِ على وهم ؟

أجابته بتلقائية : - نعم.

برقتْ عيناها الكبيرتان بوميض ناري لمعرفتها بخفايا الحياة، سطعتْ عيونها بنيران مجوسية، قال هامسًا : - نحن مخدوعون !

يشعّ النجم المذنّب بتمزيقه الظلام، تتساقط قطع من سماء اسفلتية تتشوه بانغماسها في ضوء ذنبه البراق، صرختْ به بحدة، كلماتها كسمكة قفزت على صفحة النهر بقوة :

- أنتم يا معشر الرجال مخدوعون.

تأملها بوجهٍ غلفته موجة ضباب جلبتها كلماتها القاسية، لوح بيديه حائرًا أن : - لا يعلم ! انحدر شهاب لامع يرجم الظلمة خلفها تصدع في جسمها ايقاع ألحان التمرد، انطلق بعقله لحن مشاغب يحرك شفتيه بكلمات الوداع، قائلاً : - إلى اللقاء.

كطائرٍ خطاف، جاءته كلماتها : - أكمل جميلك، أوصلني إلى منزلنا.

* * *

(*) كاتب عراقيّ

قصر مضيء على شكل مسجد، يعتمر قبةً من مصابيح كاشفةٍ تنير اثنتي عَشَرَة قبةً خضراء يلفّ القصر حوله شال أضواءٍ فضيةٍ تضفي عليه قدسيةٍ تفيض بريقًا تزدحم شموسه لتصنع شمسًا سرمدية تنوس بها اثنتا عَشَرَة منارةً بزخارفها السيراميكية الخضراء، تَلْمَعُ في هدأة الليل الآياري، شرعت تنهش رأسه ديدان عدم التصديق أن : - استيقظوا يا مخدوعي العالم .!

عند بوابة القصر وقفت فتاة حارسة كأنها فسفور يحترق، داهمته وساوس الخوف تتعثر في صدره، قال لها : - ها .. قد وصلتِ منزلكم، لم يعد وجودي ضروريًا .

ألهبتها كلماته، تساءل بحنو دافئ : - أسمعت يومًا بمضيِّفٍ يطرد ضيفه ؟

ابتسم بوجهها مستسلمًا، فاخترقتْ السكون ضحكتها الرنانة، انتشرت تزيح ظلمات وثنية امتدتْ معها ألسنة الأضواء تلعق أشجار التوت، انتشى التوت الأخضر بدغدغة نسمات باردة، بثت فيه الثقة بمحدثته، قال : - كلا.

أشارت بيدها أن يلج بوابة القصر، اكتفى بابتسامة ساذجة أظهرت غمازتيه، دخلا سويةً ممرًا طويلاً جدرانه مغلفة برخام أبيض تزينه زخارف أندلسية، أفضى بهما الممر إلى قاعة تسبح على جدرانها بقع الضوء المتوهجة، تضيء لوحات نساءٍ شقراوات عاريات، فيبارك نور المصابيح لوحات لطيور حب بمناقير ذهبية، ببغاوات بذيول حريرية، غزلان بقرون عاجية، أرانب بيض بعيون زمردية. اجتازا القاعة نحو قاعة جانبية جدرانها مغطاة برخام أسود، سقفها تزينه فسيفساء غاية في الرّوعة، يلتمع أمام زواياها الأربعة مباخر نحاسية لامعة تنفث بخورًا يضوع برائحة العنبر، بغتة، تحولت الفتاة إلى لهب أشقر سرعان ما استوى إلى فتاةٍ يشتعل جسدها العاري لهبًا غمر القاعة نورًا، تراجع مذعورًا، ارتعد، اصطكت أسنانهُ ببعضها، دخلتا عليهما فتاتان ناريتان عاريتان، أراد أن يصرخ، فمه مفغورٌ، فأغمض عينيه المنذهلتين من شدة اشعاعات أجسادهن الفتية، فاحت رائحة بخور طيبة، مشتْ ثلاثتهن نحوه، راحتْ مهاميز ذهبية مربوطة بأرجلهن تحتك بالأرض فتطلق شظايا نارية حارقة، رفع يده اليمنى أمام عينيه يتلافى حدة الضوء، هتفتْ به إحداهن :

- أعلمت كم أنتم مخدوعون معشر الرجال ؟

تصاعدت دوامات البخور تحتضن ظفائر النور بحنين مفرط، أحس بأن قلبه سيتوقف، كفّ عن الحركة، تساءل مذهولاً : مَنْ انتنَّ ؟

أجابته إحداهن : نحن الموت ..!

تساءَل مبهوتًا - ماذا ؟

قالتْ إحداهن باستخفاف : - عندما يظهر النجُم المذنّب نحلّ معه جالبات الموت للبشر !!!

تحدث مستنكرًا كلامها :

- لكن البشر يموتون بالجملة كل يوم ... بل بالساعات ... فما دخلكن بذلك ... انتنَّ كاذبات.

جلجلت ضحكاتهن الهازئة ترجّ القاعة، تكلمتْ فتاته :

- أنك تخاف كل شيء، تخاف الموت، نفسك، وتخافنا.

كلماتها كبقايا خطوات مطبوعة فوق رمال متحركة، قال بعصبية مما جعل لكلماته ايقاعًا حديديًا يصطك وسط القاعة :

- نحن جيل الخوف يا هذه .. بذار نساء الرعب .. أيام الخوف أرضعتنا .. وأصابع الشقاء الحديدية فطمتنا .. يا جالبات الموت .. أسمعتـ ...

قاطعته الأخرى بغضب :

- أصمت. لنْ يجديك ذلك نفعًا، لا بد من موتك.

حدّق فيهن بنظرة شفقة، وقال بهدوء :

- الموت راحة لبائس مثلي، وستصنعينَ خيرًا لو عجلتن بموتي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عقبت فتاته :

- يا هذا. نحنْ لسنا بشرًا.

لم يجبها، تكلمتْ صاحبة الضّفائر النارية بصوتٍ صدّاحٍ :

- إذن. سنصنع معروفًا بقتلك.

- زكم أنفه رائحة فمها الشيطانية، أجابها :

- بالتأكيد فكل ظالم يقول جئت بالخير، ومعروفه بقتل الناس.

همستْ بأذنه :

- ستموت .. أنت الآن في مملكةِ الفجيعةِ، برحاب الفناء. لا حياة لك !

مطّ شفتيه، وقال بثقة :

- لقد عشتُ أزمنة الخوف، البؤس، الغربة، وما أجمل أن أعيش لحظات الموت.

اقتربتْ صاحبة الفم الشيطاني، لتقول بمرارة :

- انك تحيا بالأوهام .. فهي زادكم يا بشر.

أجابها بنبرة ساخرة :

- أنتنّ الوهم بعينه !

صفعته بعنف، بينما الأخرتانِ سَحَبَنَهُ من ياقته نحو بابٍ جانبي أفضى بهن وسط قاعة مَمْلُوءةٍ بالجثث الممزقة.. تخدرت حواسه، اضمحلت الأشياء مندفعة نحو ظلمات مجهولة، مزقنّ ملابسه، أضحى عاريًا مذهولاً وسطهن كرجل يدخل حمام نساءٍ عارٍ، غطى بيده عورته، تدافعتْ ضحكاتهن الماجنة تخنق ثقته بنفسه، أمسكتْ كل فتاة بيد من يديه، حلّ أمامهن الرجل ذو العيون القططية ممسكًا برجليه، مدّوه فوق مسطبة مرمرية بلون الجمر، طلّت أمام عينيه جمجمة معلقة بالسقف، أشارتْ ناحيتها إحدى الفتيات، قائلةً :

- إنها جمجمة الحلاج.

حينما شاهدها، شعر بأن لحياته قيمة، لأول مرة يتمسك بالحياة .. فجّر بداخله إحساس سيطر على تفكيره راح يكبر .. يكبر .. ليسع العالم بأسره، هتف صارخًا :

- عجلّن بالموت ... عجلّن.

سحبن مهاميزهن بعنف، راحت المهاميز تحرث جسده، أحدثت فيه شقوقًا عميقة غير مرتبة، عُزفت سمفونية العذاب الأبدية ألحانها الراسخة بالروح : قابيل يذبح هابيل - الحلاج يصرخ ما في جبتي إلا الله. وهو كالمنذور يدور ضالاً بأفلاك سديمية، تدفق دمه راقصًا مخضبًا سواقي الجسد المحروث، ترافقه نفثات بخار ممزوجةٍ بالدمِ، هجم الألم يلتهمه، زعق بقوة :

- يا الله نجّني من هذا العذاب.

صعقت الفتيات لذكر كلمة الله، وبينما دمه، يتعثّر متخبطًا بسواقٍ حُرثت جديدًا، تذكر جدته لأمه إذا ما أصابها بأس، تقرأ آية الكرسي، ارتجف قلبه خاشعًا، بصوتٍ مسموعٍ رددها، والفتيات يُمزقن جسده حانقات، ما زال يتلو الآية الكريمة، وصل إلى قوله تعالى :

«ولا يؤُدُهُ حفظهما».

ارتجفوا. خبت نارهم. كررها ثانية « ولا يؤُدُهُ حفظهما ». ثالثةً تلاها، ندت عنهم صرخات وحشية. رابعةً أعادها. ارتعشوا رعبًا. انكمشت أجسادهم النارية. خفتت نارهم، تصاعدت أبخرة رصاصية تخنق أنفاسه. غصّ جو الغرفة بسحب دخان كثيفة تقبر موجات الضوء الشابة، للمرة الخامسة والستين رددها. احترقوا كملابس صوفية رثة. للمرة الثامنة والسبعين أعادها على مسامعهم، تحولوا إلى رماد رصاصي ثقيل، ترتفع منه أبخرة زنخة تلهث فوق صدر فجيعتهم، أغفى وهو يكررها «ولا يؤُدُهُ حفظهما».

التواصل العلمي بين تونس والحجاز

محمد الحبيب السلامي*

ألف الأستاذ المحقق محمد محفوظ كتابا من خيرة كتبه العديدة وأوفاها سمّاه (تراجم المؤلفين التونسيين) طبعته ونشرته دار الغرب الاسلامي ببيروت في خمسة أجزاء ...

وبما أنه ترجم فيه لأكثر من ستمائة مؤلف تونسي وعرّف بمؤلفاتهم وذكر البعض من شيوخهم وتلاميذهم فقد كنت أرجع إلى هذه الموسوعة كلما دعاني البحث فلاحظت في تراجم بعض العلماء المؤلفين التونسيين ظاهرة الرّحلة إلى الحجاز. رأيت أن أحصي عدد الذين ذكرهم المرحوم محمّد محفوظ في كتابه وقد سافروا إلى الحجاز يأخذون عن علمائه ...

عددت فوجدت العدد قارب الأربعين.

أسباب الرحلة إلى الحجاز

تتبعت فوجدت أن الذي كان يدفعهم للرحلة هو طلب العلم. ذلك أن النبي صلى الله عليه وسلّم تلقى سور وأيات العقيدة الإسلامية في مكّة وتلقى التشريع في المدينة المنوّرة وعنه أخذ أصحابه وعن أصحابه أخذ التابعون وعنهم أخذ المجتهدون وأصحاب المذاهب ونهلوا من المدينة المنوّرة واستضاؤوا بنور علمائها.

أضف إلى ذلك أن مالك بن أنس إمام دار الهجرة وصل اجتهاده وفقهه وموطّؤه إلى تونس فاحتفى به الخاصة ونشروه بين العامة فكان وهو في المدينة إمام التونسيين يرجعون إليه ويتصلون به مباشرة أو يرتحل العلماء ليأخذوا من تلاميذه وتلاميذ تلاميذه ...

(*) كاتب تونسيّ

والسفر إلى الحجاز فيه تأدية لغرض كفاية وهو طلب العلم وفيه أداء لفرض عين وهو الحج ...

فترة الرحلات

ان الأستاذ محمد محفوظ ترجم لكل مؤلف ولد في تونس أوفَدَ عليها يقيم فيها يتعلّم ويؤلف منذ دخول الإسلام والمسلمين تونس إلى تاريخ طبع الجزء الخامس من كتابه التراجم سنة 1986.

لذلك فقد تجد تونسيا رحل إلى الحجاز في سبيل طلب العلم والحج منذ بداية القرن الثاني للهجرة الذي استقر فيه أمر الإسلام بتونس وتمكن في الصدور وظهر في السلوك كما نجد مؤلفا تونسيا آخر طلب العلم بالحجاز في القرن الثاني عشر أو ما بعده.

ومازال هذا الطلب والرحلة للورود من مورد الحجاز متواصلا إلى يومنا هذا ..

وحتى لا يكون مقالي غارقا في الإجمال وغموض الإشارة أقدم تراجم مفصلة لبعض العلماء التونسيين الذين نهلوا من الحجاز واستفادوا وأفادوا واستناروا وآناروا.

التّجيبي يلتقي بالصحابة ويعود بالمسائل

هو خالد بن أبي عمران التجيبي الصدوق والفقيه العابد ولد بتونس وتوفي سنة 127 هـ روى عن أبيه وعن حنش بن عبد اللّه الصنعاني ... ثم رحل إلى المشرق يستزيد وقد تأهل للسماع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والرواية فروى عن بعض متأخري الصحابة كعروة بن الزبير وطبقته وسمع من القاسم بن محمد بن أبي بكر الصديق وسالم بن عبد الله بن عمر بن الخطاب وسليمان بن يسار - كما روى عن يحيى بن سعيد بن قيس الأنصاري شيخ الإمام مالك الذي بعثه عمر بن عبد العزيز على صدقات أهل تونس فيكون بذلك قد اجتمع والإمام مالك على شيخ واحد.

تولى قضاء مدينة تونس ووجهه علماؤها لاستفتاء علماء المدينة المنوّرة في مسائل استعصت عليهم أجوبتها فاتصل بالقاسم بن محمد وسالم بن عبد الله وعرض عليهما مسائله فأبيا أن يجيباه فلمّا ذكّرهم بمكانتهم وحمّلهم مسؤوليتهم أجاباه ثم اتجه إلى سليمان بن يسار فجمع عنه المسائل وحصلت له بذلك مجموعة من فقه وأحكام دوّنها في كتاب ذكره أبو العرب التميمي بقوله (وهذا الكتاب رواه عنه عبد الملك بن أبي كريمة).

علي بن زياد يعود بفقه مالك

ولد بمدينة طرابلس من ليبيا ثم انتقل إلى تونس فسكنها واستقرّ بها في أوائل العهد الذي ظهرت فيه لتونس عظمتها في حياة المجتمع الإسلامي.

دخل جامع الزيتونة الذي أسّسه القائد عبد الله بن الحبحاب يطلب فيه العلم ويستنير بأنواره فلما اكتمل منه زادُه رحل إلى المشرق وتردد بين مصر والحجاز والعراق فأخذ عن مالك بن أنس والليث بن سعد وسفيان الثوري ... واختص بمالك اختصاصا زائدا فتخرج عليه في فرعي إمامته : الحديث والفقه.

رجع إلى تونس في حدود سنة 150 هـ فكان أول من أدخل إليها موطأ مالك وانتصب يدرس الفقه ويفسّر أقوال مالك فأقبل طلبة العلم عليه يسمعون عنه الموطأ ويتفهمون ومن بينهم أسد بن الفرات وسحنون وموسى بن معاوية.

ويكفي علي بن زياد فخرا وشرفا أنه أوّل من كتب مسائل الفقه والفتاوي التي تكلم بها مالك بن أنس غير ما اشتمل عليه الموطأ ممّا يتصل بالآثار - فلم يكن واحد من أصحاب مالك - حتى ابن القاسم - دوّن الفقه والمسائل كتابة.

لقد خرجها على مواضيع الأحكام الفقهية وسمّى جملة الكتاب اسما طريفا وهو (خَيْرٌ مِنْ زِنَتِهِ).

تنبيه : علي بن زياد غفل عن ذكره الأستاذ محمد محفوظ في كتابه تراجم المؤلفين التونسيين وتحدث عنه العالم الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور في كتابه (أعلام الفكر الإسلامي في تاريخ المغرب العربي).

القابسي يعُودُ بصحيح البخاري من مكة

هو علي بن محمد بن خلف المعافري ابن القابسي ولد سنة 324 وتوفي سنة 403 - كان ضريرا وقيل عمي في كبره.

أخذ قراءة القرآن عرضا وسماعا وسمع الفقه عن جماعة كالأبياتي والدبّاغ والعسّال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو ابن خالة العالم الفقيه ابن أبي زيد القيرواني والولي الصالح محرز بن خلف - رحل إلى الحج وعمره اثنتان وخمسون سنة فسمع الحديث وأخذ صحيح البخاري سماعا على أبي زيد المروزي وضبطه له محمد الأصيلي بخط يده.

فكان هو أول من أدخل رواية صحيح البخاري افريقية.

أقرأ الناس بالقيروان وأخذ الفقه عنه تونسيون وأندلسيون منهم أبو عمرو الداني والمهلب بن أبي صفرة.

تونسيون ينيرون الحجاز بمصابيحهم

قدمت نماذج من تراجم لعلماء نهلوا من الحجاز وأخذوا من أنواره وعادوا لتونس ينشرونها ويضيئون العقول والدروب.

ذلك كان طرف من طرفي التواصل وهو الأخذ الشريف.

وهذا هو الطرف الشريف الثاني - طرف العطاء.

فقد حل بالحجاز تونسيون وألفتوا الأنظار بعلومهم وسعة معارفهم فتحلّق التلاميذ والعلماء حولهم يأخذون من عطائهم.

وأقدم على ذلك شاهدين من ترجمة لعالمين :

ابن عرفة يعطي بمكة

محمد بن محمد بن عرفة بن حماد الورغمّي المولود بمدينة تونس في بداية القرن الثامن الهجري والمتوفي في بداية القرن التاسع.

كان مقرئا فقيها منطقيا فرضيا نحويًا فاشتغل في مبدأ أمره بالقراءات والنحو والأصلين والمنطلق وغير ذلك ثم أقبل في آخر عهده على التوسع في دراسة الفقه حتى صار فيه إماما بارزا له فيه أنظار جيدة.

حج سنة 792 هـ فتلقاه العامة وأرباب المناصب بمصر بالأكرام واجتمع بسلطان مصر الملك الظاهر فأكرمه وأوصى أمير الركب بخدمته وتسابق العلماء للأخذ عنه منهم الحافظ ابن حجر والدماميني والسنقلوني المالكي.

ولما زار المدينة المنوّرة نزل في دار ابن فرحون صاحب (الديباج المذهب) وأخذ عنه بمكة أبو حامد بن ظهرة الذي نوه به في معجمه فقال :

«أمام علامة برع في الأصول والفروع والعربية والمعاني والبيان والفرائض والحساب وكان رأسا في العبادة والزهد ملازما للشغل بالعلم، رحل إليه الناس وانتفعوا به ولم يكن بالعربية من يجري مجراه في التحقيق، ولا من اجتمع له من العلوم ما اجتمع له، وكانت الفتوى تأتيه مسافة شهر».

ويظهر من هذا أن الإمام ابن عرفة لم يجلس في المدينة للعلماء مجلس التلميذ وإنما جلس إليهم مجلس العالم للعالم يأخذ ويعطي ويحاور.

تولى التدريس بجامع الزيتونة ولما عهد إليه أمر الخطابة والإمامة بجامع الزيتونة لم يرض به أهل مدينة تونس لأنه في الأصل والنسب من قبيلة ورغمّة بالجنوب التونسي وليس ابن بلدتهم فاشترطوا عليه شروطا قبلها .منها أن يأكل التين ولا يمشي في الأرض حافيا ...

وفي أول مرة رقي فيها المنبر قال :

أيها الناس :

يرفع الدهر أناسا *** بعد أن كانوا سفاله

من له في الغيب شيء *** لم يمت حتى يناله

وله مؤلفات عديدة منها : تفسير القرآن الكريم والمبسوط في الفقه ومختصر المذهب.

الفراتي يحدث بالمدينة

هو عبد العزيز بن محمد الفراتي ولد بصفاقس في 1050 هـ وتوفي سنة 1131 - تعلم على علمائها ثم رحل إلى تونس العاصمة وأخذ عن علمائها ولبث بها نحو عشرين عاما ثم رحل إلى استنبول صحبة شيخه يحيى الشاوي ورجع معه إلى القاهرة ولبث بالأزهر خمس سنوات يتعلم حتى تخرّج فقصد الحجاز يؤدي فريضة حجه واتصال بالعلماء هناك فوجدوا فيه علما ومعرفة فشجّعوه على الانتصاب لتدريس الحديث النبوي ... وبعد أن أعطى وأنار رجع إلى صفاقس للتدريس والتأليف فقد ألف في النحو والافتاء وعلم الكلام والتوحيد والفقه ونظم منظومات علمية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خطيئة الكتابة، كتابة الخطيئة في "شبابيك منتصف الليل" لإبراهيم درغوثي

فرج الحوار

ليس من باب الصدفة أن وقع اختيارنا على رواية **شبابيك منتصف الليل** لإبراهيم درغوثي لتكون مدار حديثنا عن الخطيئة مقترنة بفعل الكتابة، فهذا المؤلف أثير حوله من السجال والجدل الكثير إلى الحد الذي جعل الأحكام حوله على طرفي نقيض. فمن النقاد من رأى فيه «رمزا لحداثة التماسات وتماسّ الحداثات»[1]، ومنهم من اعتبر أن هذا العمل «في تواصل مع أعمال إبراهيم درغوثي السابقة» في انتصارها «للوجود العربي بجراحاته السياسية والاجتماعية والنفسية»[2]، ومنهم من أهملها تماما في حديثه عن حوار مؤلفها مع ما «سمي في ثقافتنا بالمحرمات والممنوعات الثلاثة»[3]، والحال أن «خطاب السرد [فيها] يعج بمعجم الجنس، أسماء ممارسته وأسماء آلاته، من أكثرها حشمة وخفاء وتورية، إلى أشدها فحشا وسفورا وصراحة»[4].

لقد كان اختيارنا لـ **شبابيك منتصف الليل** إذن من فعل هذين الموقفين المتناقضين، إذ لم يتسن لنا أن نطمئن تماما إلى الاحتفاء الذي حظي به هذا الأثر، كما لم يمكنّا التسليم بالدوافع الكامنة وراء تجاهله وإقصائه من مدونة المؤلف، وتساءلنا عما إذا لم يكن التباين الحاد في تقييم هذا الأثر مرده إلى أن الرواية لم تكن، في الحالتين، إلا تعلّة لتسويغ أحكام إيديولوجية بالأساس. فالقول بأن هذا «النص [هو] وليد عصره، ولكنه ليس سجين مصره» وأن «القيم التي تتخلله ليست إقليمية وإنما هي كونية»[5]، أو القول بأن هذه الرواية هي أكثر أعمال درغوثي «براءة [و] أكثرها صدقا وحيادا [لأنها] لا تدين أحدا، ولا تنتصر لجهة، ورغم تعدد الأصوات ووجهات النظر، فأن الكتابة تظل بينها متنقلة بحيادية فذة»[6] هي أحكام ذوقية تثمّن في هذا النص ظواهر إشكالية ليست بمعزل عن الظواهر – إن لم تكن هي ذاتها – التي ترتكز إليها الأحكام المُدينة له.

والسؤال الذي نروم له إجابة من مساءلتنا لهذا المؤلف الإشكالي – وهذا الإشكال هو ما استوقفنا فيه تحديدا – هو التالي : لماذا تحولت رواية **شبابيك منتصف الليل** عند البعض إلى خطيئة حمل مؤلفها وحده وزرها، والحال أنه

(1) د. محمد القاضي، «**حداثة التماسات ... تماس الحداثات : قراءة في رواية «شبابيك منتصف الليل»**، ضمن **حداثة التماسات، تماس الحداثات، في القصة والرواية لدى ابراهيم درغوثي**، دار سحر للنشر، أفريل 2000، ص 18.

(2) مجدي عيسى، «**المرايا المتناظرة : المصائر ودلالاتها في رواية «شبابيك منتصف الليل»**»، م. ن.، ص 100.

(3) عمر حفيظ، **التجريب في كتابات ابراهيم درغوثي القصصية والروائية**، صامد للنشر والتوزيع، نوفمبر 1999، ص 6.

(4) مجدي عيسى، م.ن.، ص 108.

(5) د. محمد القاضي، م.ن.، ص 31.

(6) مجدي عيسى، م.ن.، ص 100.

أرادها كتابة للخطيئة، تخرجها من دائرة الحرام والعيب والمنع ؟

1 – خطيئة الإحالة، في «شبابيك منتصف الليل» :

تطالعنا رواية **شبابيك منتصف الليل** بنص تعلوه لفظة **فاتحة**[7]، ويتصدره فعل الفتح مسندا إلى ضمير المتكلم. وهو نص يمكن اعتباره علامة، من ضمن علامات كثيرة أخرى في الرواية، يجوز لنا قراءة الأثر انطلاقا منها، استنادا إلى المعنى المعجمي والاصطلاحي لهذه اللفظة. ومما يعضد هذا الرأي الذي ذهبنا إليه ويؤكده لدينا أن بنية الرواية تتجلى بوضوح في نص الفاتحة هذا الذي صيغ في شكل حوار تكرر في ثناياه فعل الرؤية، مسندا إلى ضمير المتكلم، ثلاث مرات، وإلى ضمير المخاطب ثلاث مرات أيضا.

وقد ورد هذا الفعل في سياق جواب مكرر عن سؤال هو الآخر، وهو ما يجعل من التكرار ومن وتيرته – أي الرقم ثلاثة – ظاهرة نصية مهمة خاصة وأن الرواية قسمت إلى كتب ثلاثة، وليس إلى أجزاء أو أقسام ثلاثة، وتمحورت حول ثلاثة فواعل تقاسمت نفس الاسم – وسنعود إليه بعد حين – وتمايزت فيما بينها بكنى ثلاثة (وهي أبو الشامات، وأبو البركات، وأبو اللعنات)، وهو اختلاف لم يحل دون أن تؤول هذه الفواعل إلى نفس المصير، الشيء الذي يجيز لنا أن نحمل هذا التباين في مستوى الكنى محمل المراوغة والمغالطة لا أكثر.

فالبنية الثلاثية للنص وبناء الشخصيات المحورية الثلاث فيه ليس في الحقيقة غير تكرار حرفي لنفس الكتاب في صيغ مختلفة لفظا، ولكنها متسقة مبنى ومعنى. ويفصح عن هذا الاتساق في نص الفاتحة تكرار نفس السؤال – ماذا رأيت ؟ – بدون مبرر ظاهر، خاصة وأن الجواب عنه كان هو نفسه في كل مرة. وهو تكرار لا يمكننا أن نكتفي في تفسيره برغبة السارد في التأكيد على لفظة «**الليل**» التي اقتصر نص الجواب عليها، وإنما نراها تتجاوز هذه الوظيفة الأسلوبية المحدودة وتتعداها إلى بنية النص برمته وأبعادها الرمزية.

ونحن نرى، في هذا الإطار، أن اختيار السارد للفظة الفاتحة عنوانا لهذا النص بالذات ليس من باب المصادفة، ولا يَحُدّ من تأثيره كون هذه الكلمة جاءت فيه في صيغة مجردة من التعريف. فإن كانت **الفاتحة** معرفة إحالة على **الكتاب**، الذي لا يستقيم هو الآخر إلا معرفا – ونعني به القرآن – بصفته الأفق المعرفي المؤسس لكل المعاني، ما تلاءم منها مع ما يقوم عليه من قيم ومبادىء، وما تمايز عنها، فالفاتحة، عارية من التعريف، إحالة على الأبعاد المعجمية البحتة لهذه اللفظة التي تتمحور حول معاني **الاستهلال والحوار والاستباحة والانتهاك**. ويتضافر البعدان هنا ليؤسسا لفعل الكتابة بصفته جوسا في الظلام وكشفا عن الظواهر التي تقع في نطاق الليل. فالكتابة بهذا المعنى خطيئة، وهي، إذ تتعرض لما لا يجوز فتخرجه من دائرة العدم، أو السر – وهو في العربية كناية عن الجنس –، إلى نطاق الوجود النصي تقترفُ خطيئة مضاعفة تتمثل في فسخها للحدود بين المركز والهامش في الأفق المرجعي ممثلا في رمزية الكتاب.

والكتاب، بالمعنى المرجعي للكلمة، حاضر في لفظ **الفاتحة** وفي اختيار السارد، «خليفة» اسما جامعا للفواعل الثلاث – وهو ما يتفق مع ما ينص عليه الكتاب من كون الخلافة منزلة دائمة للإنسان بوأه إياها خالقه –، وكلها

(7) إبراهيم درغوثي، **شبابيك منتصف الليل**، دار سحر للنشر، أفريل 1996، ص 3.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إشارات تحيل على **البعد الإبداعي** في فعل الكتابة بصفته إنشاء وخلقا وتأسيسا، أي بالمعنى القانوني والمؤسساتي للعبارة. فالخلق إحداث للظواهر والموجودات وتشريع لها، و**الشرع والشريعة** نُصُوصٌ متآلفة منتظمة في كتاب. وليس من **المشروع** أن يدرج في الكتابة، ويكتسب شكل الكتاب وشرعيته، ما خرج عن نطاق الصريح والمرئي والجائز. ومن هنا جاز تكرار فعل الرؤية كتعبير عن هذا الترابط الحتمي بين **الفتح**، كفعل إبداعي، ومؤدى هذا الفعل وغايته. فأن تكون الكتابة فتحا، لا يجيز لها أن تطرق كل ما هو قابل للفتح، وإنما يبيح لها فقط فتح المسالك المعهودة التي تفضي ضرورة إلى عوالم منيرة – أو منارة – معلومة، لا لبس فيها، منتظمة في إطار معين، لا تشذ عنه مطلقا.

ولكن الفتح في **شبابيك منتصف الليل** غير ذلك، فهو ليس فتحا لمنفذ معلوم، وإنما هو فتح لما صمِّم أصلا للستر والإخفاء – أي الشباك بدل الباب –، وهو بهذا المعنى **هتك واستباحة**. ودليلنا على ذلك أن الفتح في الرواية استهدف القلب، وهو ما يتعارض مع الفتح المشروع، ومن شروطه أن يفتح على الخارج بصفته تجليا للواقع المحكوم بقانون العقل. وليس من العسير التكهن بأن ثنائية القلب والعقل هذه إنما تحيل على ثنائية الباطن والظاهر، أو الوعي واللاوعي. ويصبح الكتاب المرجعي، في إطار هذه الثنائية، وعاء حاويا لجماع المعرفة الضرورية والمفيدة المستندة إلى العقل، بصفته السلطة الوحيدة للتشريع، ويضحي ما عداها، مما يصدر عن القلب كنقيض للعقل، مادة لا تستحقُ إلا **الإهمال**، وهو ما رمز إليه في النص بالليل.

وبناء على ذلك يقوم النص الروائي، وفق تقنيات المحاكاة الساخرة (Parodie)، كند نقيض للنص المرجعي، بصفته **فاتحة** – أي بداية. (ومن شأن البداية أن ترتبط بالجدة في كونها تشكيلا مغايرا لما هو موجود) – و**مفاتحة** – أي حوارا – (وهو ما يفسر الشكل الحواري لنص الفاتحة) و**انفتاحا**، أي سبرا تلقائيا لأغوار الذات، كما تنص على ذلك لفظة القلب، و**فتحا** بمعنى الاغتصاب والانتهاك في تعرضه السافر المكشوف للمسكوت عنه من الظواهر ممثلة في الجنس أساسا، و**افتتاحا**، أي منطلقا لسنن وأعراف في الكتابة مغايرة لما تقدم عنها ولاغية لها، مجالها الليل ودليلها القلب.

2 – خطيئة النص المكتبة :

ولا بد لنا من الإشارة بهذا الصدد إلى أن المقاطع الثلاثة الأولى من الرواية[8] تنهض بوظيفة الإعلان عن هوية النص وموضوعه من خلال السؤال الذي ورد في مفتتح المقطع الأول : «هل تعرفون كيف تساق الكلاب الشبقة إلى المشنقة وهي تستعد لممارسة الجنس ؟»[9]. وهكذا تسنى للسارد أن يسرد علينا وقائع مواجهته القاسية مع الكلاب الهوجاء التي كانت تعاشر كلبته ومعاقبته لها ببتر أعضائها التناسلية «في جو احتفالي مجوسي»[10]. وفي نفس هذا السياق يتعرض السارد لعملية ختانه التي تحولت إلى عملية اجتثاث لفحولته مقابلا بذلك بين طقس الختان وطقس الإخصاء بكيفية تضحي معها القسوة المشروعة مساوية للقسوة السادية. والتأكيد على العنف والقسوة في المقاطع الثلاثة الأولى من الرواية هو تأكيد على اقتران الجنس بالعنف والإسراف (Exè s) والانتهاك (Transgression) والجريمة.

(8) م.ن.، ص ص 7-16.
(9) م.ن.، ص 7.
(10) مجدي عيسى، م.ن.، ص 107.

وحري بنا أن نذكر في هذا الإطار بأن الرواية توفرت على إحالات صريحة إلى «كتب كثيرة، منها» كتب الحديث والفقه والنحو والصرف وأدب الرحلات وشعر المتصوفة الكبار، وكتب البلاغة والتاريخ»[11]، ضمّن منها السارد في المتن الروائي أخبارا وأحال على المصادر التي استقاها منها في المتن مرة وفي الهوامش مرات، كما هو الحال في المقطع السادس من الكتاب الأول[12] وفي المقطع السابع منه أيضا[13].

ولعل ما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام هو إشارة السارد إلى حيازته لـ «مكتبة عامرة بكتب التراث» تحتوي على كتب كثيرة وثقيلة، منها استقى الحكايات والأخبار التي ضمّنها روايته. ونحن نزعم أن هذه الجزئية ذات أهمية بالغة، فالمكتبة المشار إليها ليست مجرد قطعة من قطع الديكور المبثوث في فضاء النص، وذلك لأنها هي التي أجازت للسارد أن يستدعي ما شاء من الشواهد وأن ينزلها أنّى شاء من المتن الروائي بكيفية يتّحد وفقها أحيانا نص الرواية مع النص المضمّن.

وذلك لأن استدعاء الشواهد من بطون الكتب القديمة ليس، في الرواية، من قبيل التناص، وإنما هو تنصيص على بؤر فيها - أي في الكتب التراثية - متسقة مع ظواهر معاصرة للحظة الكتابة تصبح الخطيئة بمقتضاها ظاهرة ممتدة في الزمان والمكان يتمثل دور الرواية في استدعائها كما هي.

والخطيئة بهذا المعنى قول بليغ مكتف بذاته، فلذلك يجيز السارد لنفسه أن يمتنع عن التعليق على ما يضمّن روايته من نصوص، كما هو الحال في المقطع السابع من الكتاب الأول الذي يسوق خبر غلام الأمير بختيار البويهي. وهو خبر يعلق عليه السارد بقوله : «لن أقول أكثر من هذا»[14]. وهو قول لعل الهدف من ورائه هو التأكيد على التماثل بين الحكاية (Fiction) والتاريخ.

وتستغل رواية شبابيك منتصف الليل تيمتي الكتاب والمكتبة بالتأكيد مرارا على طابعها الهجين (Composite) والانتقائي في آن، فهي مكتبة حقا، ولكنها لا تفتح كل الكتب فيها - وقد سبق وعدّدت لنا أصنافها بدقة متناهية -، بل تفتح كتبا بعينها، لا تبيح فيها إلا صفحات بعينيها، ولا تفتح في هذه العوالم الرحبة إلا نوافذ بعينيها. ومثالنا على ذلك قول السارد مقدما لخبر من كتاب الحيوان : «إلى أن صادف وقرأت مرة في كتاب «الحيوان لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ هذه الحكاية»[15]، ويتبع كلامه هذا بالخبر بين علامتي تنصيص.

ولكن أبلغ الأمثلة على تماهي الرواية بالكتاب والمكتبة يكمن في إحالتها على كتاب «الروض العاطر في نزهة الخاطر» لأبي عبد الله محمد بن أبي بكر النفزاوي، وقد نص عليه المتن بهذه العبارة في مقدمة الكتاب الثاني[16]، ثم أسهب السارد في الحديث عنه وعن صاحبه في المقاطع الثلاثة

(11) م.ن.، ص 27.
(12) م.ن.، ص 27.
(13) م.ن.، ص 31.
(14) م.ن.، ص 31.
(15) م.ن.، ص 27.
(16) م.ن.، ص 40.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأخيرة من نفس هذا الكتاب[17] بصفتهما جزءا لا يتجزأ من الخرافة (Fable)، وهو سبب اعتبره السارد كافيا ليسرد أبوابا منتقاة من الكتاب في شكل قوائم اسمية تتالت فيها أسماء العضو التناسلي المذكر على لسان سائح أمريكي في مناخ صوفي تبتّليّ كان للمحاكاة الساخرة الدور الأكبر في صياغته، كما يتضح ذلك في نهاية الفصل الثاني من الكتاب الثاني في قول السارد : «تحلق الخلق حوله عربا وأجانب وراحوا يصفقون، وهو يتماوج يمينا وشمالا، ويعوي ويزأر وينادي بصوت مبحوح : - اللّه، اللّه يا نفزاوي»[18]. ويبلغ الانتهاك مداه في تمثل المتن الروائي للمعجم الديني التعبدي في ثنايا هذه المقاطع الثلاثة[19].

ولعل خطيئة الكتابة تتمثل، إضافة إلى إقحام المحظور في نطاق الكتابة وإضفاء شرعية الكتاب عليه، في الفعل المنجز للرواية، ولا سيما في استحواذ ضمير المتكلم على الجزء الأعظم من المتن الروائي، وفي الإحالة على الممارسات الجنسية اللاسوية، كاللّواط وجماع الحيوان، وكذلك على التأطير السردي (Encadrement narratif) لبعض الألفاظ الفاحشة، وخاصة ما تعلق منها بأسماء العضو التناسلي؛ وكلها عوامل تؤدي إلى إبراز الطابع الفاحش، بل والبورنوغرافي أحيانا، للنصوص التي يكون للجنس حضورا بارزا فيها[20].

وهذا هو بالضبط ما عيب على رواية شبابيك منتصف الليل إذ رماها بعض قرائها بالجنوح إلى السوقية المفرطة، وخاصة في مراكمتها. للألفاظ الفاحشة في مقامات اعتباطية غالبا. وقد ذهب بعضهم إلى حد القول بأن هذا المؤلف يمكن له أن يكون كل شيء، ما عدا رواية. وكان من رأي جماعة أخرى منهم أن هذا النص الذي فتح فضاءه لنماذج من النصوص الهامشية، في إطار معالجته أدبيا لقضية شائكة وإشكالية، لا تكاد تتوفر في الرواية العربية والتونسية بخصوصها طرقا وسنن معبدة. وليس يعني ذلك أن الرواية العربية قد أدارت للجنس ظهرها كلية، وإنما يعني ذلك أن كتابة الجنس - بالمعنى الإنشائي للعبارة - لم يستقرّ بعد.

وبقي أن نقول في خاتمة هذا الحديث المبتسر عن هذه القضية الشائكة فعلا أن اختلاف المواقف حول المؤلف الموسوم بـ شبابيك منتصف الليل الذي ذهب بالبعض إلى حد نفي صفة الروائية عنه ليس في الحقيقة غير رد فعل طبيعي - ولا يعني ذلك أنه مشروعا - مرده إلى العقيدة التي لا تزال تربط ربطا عضويا بين الأدب كممارسة إبداعية وبين الأدب كمنظومة أخلاقية. ولا يجب أن يحمل كلامنا هذا محمل المباركة والتزكية لتجربة إبراهيم درغوثي، وإنما يجب أن يفهم منه فقط أننا نقر بالجسارة - بل وبالمغامرة أيضا - كمجال للإبداع، فليس لهذا الأخير أن يقرّ من الحدود - بالمعنيين الاصطلاحي والمرجعي للعبارة - إلا حدوده هو، وهي تتسع لكل التجربة الإنسانية، ما خفي منها وما ظهر. وقد كانت جريرة إبراهيم درغوثي في التزامه بهذا المعنى - وهو رأي من صلب الحداثة الفكرية والفنية - للتجربة الانسانية. أما ما خرج عن هذا الإطار من القضايا فجزئيات تتعلق بالصّنعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(17) م.ن.، المقاطع : 20 و 21 و 22، ص ص 63-73.
(18) م.ن.، ص 68.
(19) انظر م.ن.، ص ص 71-73.
(20) انظر بهذا الخصوص Lucienne Frappier-Mazur, "L'obscène, le mot et la chose dans la pornographie du XVIIIe", in Poétique, février n° 93, 1993, pp. 29-41.

متعة القراءة

هيثم الطيب*

في اشتداد الحمّى :

يزفون !! معزوفة نقطة فوق هامش التوضيح.

أمير الحلاج.

ليس من اليسير قراءة الشعر. ولعلي قد أشرت سابقا إلى أن هناك بعض المفاهيم المتحصلة من عملية القراءة ربما تبدو غريبة على المتلقي ولكن فيما يتعلق بالشكل النقدي لها فإنها قريبة نوعا ما بسبب طبيعة الأفكار المشتركة بيننا. أو بالأسلوب ربما، أو لعله الإطار العام للثقافة الشعرية.

وكما هو الحال مع الحمى فإني سأحاول تطوير فرضية تساعدنا على فهم هذه الظاهرة الثقافية. الفرضية تقول أن الشعر الآن يسعى إلى إعادة بناء الحقائق. وقد برزت داخل هيكلية الحاجة إلى تأكيد الوظيفة التي تعتمد عدم التماثل بين الواقع الفعلي - الحياتيّ - وبين واقع النظام الثقافي السائد. لأننا نتعامل معه بصفته نصا. فتطور المجتمعات يحتاج إلى وجود اجتماعي وهنا التماثل يفقد في النظام الشعري. فتطور الشعر يحتاج إلى وجود ذهني عال وهذا ليس تماثلا عضويا، لأن الافتراض قائم على وجود العيني للأشياء. ومع ادعاء البعض بضرورة تنظيم المشهد البصري في النص واختيار نهاية مناسبة له، إلا أنني أرى أن نصا بهذا الكسل يستهلك انشائيا بدون البحث في المعنى وأنظمة الشفرة الدلالية لأننا نريد من نصوص الشعر والنثر المكتوبة انتهاكا لتوقعاتنا وانتهاكا لقواعد الكتابة النمطية وانتهاكا لتنظيم المشهد البصري وإزاحة لسياقاته وإيماءاته. هكذا نستطيع أن نضع النص في نموذج إنساني نسقط عليه معارفنا وثقافتنا ونحول هذا الأثر إلى - نتاج - دائم الفعالية.

حسنا سوف نقول انها السطوة التي يحملها النص والتي تجعلنا مندفعين وراء معانيه من أجل معان جديدة، أليست هذه متعة القراءة ؟ شعورنا بالقلق من أننا سنفشل ربما في محاكاة المستويات الدلالية أو أننا سنحيلها - وصفا - إلى شفرات دلالية ونحوية أخرى لا تنتهي !!

«كان وجهي منعطفا للعيون وهواك يقتسم المدن» موسم الفتنة الطاهرة «أخطاء» (مهدي القريشي).

ليست هناك معايير تتدخل فيما أريد قوله ضمن حدود تأويلي للنص الإبداعي - الأدب - فالقضية تبدأ من محاولتي القصدية في قراءة النص مرورا بما أريد قوله واعتقد أن من شأن هذا الحوار - قبل التدوين - أن يجعلني أنغمس في الإحالات التي يحيلني إليها أو التي أحيل النص إليها ثم تبدأ عملية إنشاء النص الآخر - نصي - الذي أعتقد أنه حمل المعنى وهو المعنى الخاص بين أيضا وبالإمكان القول عن قصيدتي هذه أنها تفتح آفاقا من السرية المحيطة بالنص.

(*) كاتب عراقيّ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«كاد يغضب

أباه البحر

لو لم ترتد نوارسه

فحصانا مبيضا

ونهارات طليقة، محاولة للخروج من الليل،

تاريخ الموج. (فلاح عدوان).

وعندما أدل القارىء إلى ذلك•لا يخفى عليه أنني أحوله من الغموض إلى وهم التغميض، لأن النصوص لا يمكن أن تحتمل معنى واحدا في كل الأحوال بل أنها وكما يقول بول فاليري «ليس ثمة في النص معنى حقيقي، بينما اعتدنا توجيه الانتباه لمعان مفترضة وأمام هذه المقتربات ندرك أننا نقل في سياق اجتماعي مع العالم لكي نستطيع بعد ذلك وصف النموذج الديناميكي (الباحث دائما عن المعنى، عن استيعاب وجوده المبرر بالكلمات المكتوبة).

والحقيقة أننا نعيش سوية مع النص لكننا لم نكن يوما قادرين على أن نفهم بعضنا. فلنتصور أننا قادرون على فهم - المعنى - وسنجد أن الحقيقة قد أصبحت غاية في الغرابة. هي أننا نخفي معنى سريا آخر :

«إذ تدنو تلك الأيدي

كل شيء يغدو قابلا للمحو

قابلا للرّيبة، ذاكرة الحفيد. مشاغل ريح. قيس ياسين.

البساطة والأناقة في طرح الفكرة هي من المسائل الجوهرية التي تشغل فكر الشاعر في بناء النص ويمكن القول أن الترويج لهذه الفكرة له امتداد زمني طويل - يعمر الشعر ربما - لكن قابلية المحو تأخذ منا امتدادا تاريخيا للماضي وسبرا لأغوار الحاضر ومستقبل المعايير.

ماذا نرى من قابلية المحو ؟ سنرى الوجود الحقيقي - المتكون - والشيء الذي يمكن محوه هو غير الموجود الذي لم يصنع بعد، فهل الشاعر أمام حقيقة وض الأشياء التي نسميها الكلمات بنسيج ظاهري ونحمله مسؤولية الجمالي والاجتماعي والتاريخي ؟!

هكذا نرى ... أن إضاءة النص بتلك التعابير توضح مفهوم الاستمتاع بالقراءة ويحول هذا الاستمتاع إلى علاقة ذات مستوى عال من وإلى النص. وسوف ندعي أن مفهوم الاستمتاع هو معيار إيجابي. بمعنى أننا نعرف الغايات النبيلة للشاعر أو لعلنا نتوق إلى معرفتها ونسعى أيضا إلى» تبرير تلك الغايات !!

والجمل التي أوردناها مدخلا لحديثنا فيها نوع من التوتر وهذه الكتابة تطرح مشروعا متعدد الجوانب أعني أن الأمر يحدث كما لو أنه يكتب عن أشياء لا يسميها ولكن الذي يفضحها هو العلاقات التي تربط بينها، بالإضافة إلى أن استنتاجاتنا لا يمكن أن تحظى بالانسجام لأننا نريد الكشف عن آفاق كثيرة وأسئلة بحجم قضية الشعر.

إن تلك الأيدي تقوم بوظيفة تنسب إلى الحقيقة، إذ أنها تمتثل لما يريده الشاعر من فعل للمحو، إنه يمارس تجربة الفعل - الذات تتجلى - وفي هذه المرحلة بالذات يتخذ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخطاب شكلا فلسفيا، وعلى أية حال، فإن نمط التفكير يتجلى في الكتابة كممارسة للذاكرة. إننا نجد الشاعر مَعْنِيٌّ أكثر من غيره في أن يقول عن نفسه ما هو موجود في الآخر، إنه يستدرجنا إلى منطقة السؤال والريبة مما سيأتي. فالكلمات في النص وسيلة لإنجاز معرفي، إنها تعرض التصورات والوقائع وتعيد صياغة الأشياء. هذا ما سوف يقول الشاعر (الحاضر في كل مقال) أما وظيفة القراءة فهي القلق إزاء تجاوز النظم الفاعلة والحية للكلمات واستكشاف المعاني.

«انهاري

ليست على الخارطة

إنها هناك

في الغيوم، كائن مطري. صعادات. (جمال الحلاق).

إن هذه الفرضية تتحدى بداهة العلوم الإنسانية، إنه موضوع يتجاوز الوقائع إلى ما هو استخدام لمفردات الوعي الخلاق في نقل الصورة. إنه يقوض جزء من العلاقات في داخل النص ويؤسس لعلاقات أخرى تتواصل مع خارجه !.

إن الذي أريد بيانه هو موقع الشاعر ومحل سلطته، عن وجوده وعن شرعيتها !!. للشعر في المجتمع العربي سلطة روحية عززها ان هذا المشروع ساهم في مجمل عمليات التحول الاجتماعي والفكري، بل انه مارس بعض الأحيان هيمنة على العقل العربي إذ أنه الإطار النظري للمشاريع الإنسانية في هذا المجتمع.

هذا الفهم يجعلنا قريبين من الحكم بأن للشاعر مستوى رفيع في الوجود الاجتماعي ومحل سلطته قائم في المنطقة التي يتم فيها التفاهم بينه وبين الآخرين، ويعززها كفاءة الحوار والفكرة المستندة إلى مشروعه الإيديولُوجي !.

إن صلاحيات - الشاعر - قائمة على خيارات مفتوحة لأنماط متعددة من التجريب بالإضافة إلى ما يمكن تسميته بالدعم لكون الفكرة مرتبطة بوجهات نظر متعددة. ولذا فإن فكرة وجوده هي وجود الذات الإنسانية أولا وسيصبح لاحقا بحكم وظيفته الشعرية موضوعا لممارسة - المعنى - أن يضم ممارسات المعرفة والارتباط مع الذات الأخرى.

يبدو لي بعض الأحيان أني لا أشير إلى الحقائق ولكني ربما أشرت إلى مقاصد أردت تعيينها، وسوف أذهب إلى أن الشاعر منظم لعملية بناء النص ومشارك في آلية حواره الداخلية ومع المتلقي !!. وهذا جزء من سلطته، لأننا نرمي من وراء ذلك إلى جعله كيانا واحدا مع اللغة، متناسقا كفكرة واحدة متعددة - الذوات.

***

أصوات من الرواية التونسية الجديدة : قراءة في تجارب العش، الجابلي والزّغباني

كمال الشيحاوي*

لم اجمع بين هذه الاعمال الروائية الثلاثة، لصدورها في فترة واحدة أو لأنها الأولى في رصيد كتّابها في مجال الرواية او بسبب تتويجها بجوائز مختلفة (كومار والنادي الثقافي الطاهر الحداد). أو لتعبيرها عن اتجاه او حساسية جديدة في الرواية التونسية. فهذا شغل المؤرخين والمصنفين للأدب ولكن لأن هذه الاعمال قبضت على تلك الروح، أو الجوهر الذي اقدر انه يشكل ما يسمى او يصطلح عليه بالروائية " ذلك العالم او الطقس الذي لا يحاكم ولا يحاسب ولا يصنّف او يرتب البشر بخلفيات اخلاقية أو ايديولوجية، ولا يصدر عن تصور مطلق للحقيقة أو الخير والشر بل يسعى الى تفهم رؤية كل شخصية وكل ثقافة لفعلها. والانصات الى تبريراتها والتعاطف مع تردداتها وتناقضاتها وأعذارها وهي تتكلم من داخل وضع درامي، تورطت وانغمست فيه عن اختيار واضطرار ولا يتحقق لهذا الخطاب الروائي مسعاه الا اذا نهض على فكرة مركزية تنسّب القيم والافكار، وتؤمن ان الحقيقة حقائق .. عبد الجبار العش، وكمال الزغباني ومحمد الجابلي من بين الاسماء الجديدة في الرواية التونسية التي لم تحمل بداياتها الروائية مظاهر الارتباك والضعف والاندفاع التي غالبا ما تسم الاعمال الاولى بل عبرت عن تمكن قويّ من نَاصِيةِ هذا الفن اللذيذ والصعب : الرواية.

وقائع المدينة الغريبة :

مهرّج ملتزم يسخر من سرك الانحدار الإنساني

أصبح التحوّل من كتابة الشعر إلى الرواية ظاهرة ملفتة في سير عديد الكتّاب التونسيين المعاصرين. وان فسّر البعض ذلك بما أصبحت تتمتع به الرواية في العالم عموما والعربي منه من انتشار ورواج خصوصا مع تعاظم التبشير بزمن الرواية «ديوان العرب الجديد» بحسب عبارة الناقد المصري جابر عصفور كبديل للشعر الذي خابت تنبؤاته التموزية في الانبعاث والثورة فإن تفسيرا آخر للظاهرة يرتكز في قراءته على التحوّلات السريعة التي شهدها المجتمع التونسي خلال التسعينات والتي هيأت الأرضية المناسبة لازدهار العمل الروائي الذي يتغذّى من تبدّل المواقع الاجتماعية والثقافية لمختلف التشكيلات الطبقية والتي غالبا ما تقترن بحركتي الصعود أو السقوط، وما يرتبط بذلك (بحسب تنظيرات لوكاتش وقولدمان) من تردي قيم معينة وتفسخها وظهور قيم جديدة.

(*) صحفي تونسيّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الجبار العش الذي عرفناه شاعرا ملتزما أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات. حيث شارك في عديد الأمسيات الشعرية بفضاء الجامعة التونسية وأصدر خلالها قصائد ضمن شريط كاسيت سنة 1988 أتبعها بمجموعة شعرية سنة 1997. وهي «جلنار» خرج على الساحة الأدبية في تونس وفاجأ انتظاراتها برواية طبعها على نفقته الخاصة بعنوان «وقائع المدينة الغريبة» وشارك بها في مسابقة الرواية التي تنظمها سنويا مؤسسة كومار للتأمين وفاز بأهم جائزة فيها وهي الكومار الذهبي (سنة 2001) والتي تبلغ قيمتها المادية خمسة آلاف دينار.

خطاب روائي ساخر من وجودنا

رواية العش تمسح 214 صفحة وهو رقم صار دالاً في وقت انتشرت فيه أعمال روائية معدّل صفحاتها يتراوح بين 120 و 160 صفحة. وهو ما دفع بعض النقّاد إلى الحديث عن ظاهرة «القصة الطويلة» باعتباره البديل الجديد للرواية بحجمها الكلاسيكي الكبير، وبرغم قناعتنا بأن الحجم الكمي للرواية ليس مسألة شكلية أو اعتباطية باعتبار أن الرواية تحتاج ضرورة إلى مساحة كبيرة لتشكيل عالم شخصياتها وأحداثها المركبة، فإن تاريخ الرواية ومنجزها المعاصر خاصة يربك كل الشروط والقوانين الصارمة. غير أن الشرط الجوهري والحاسم في هذا الخلاف هو في مدى تحقق «الروائية» في كل عمل روائي، ومدى موهبة الكاتب في الإقناع والإدهاش، مهما كان عدد الصفحات أو الفصول.

رواية «وقائع المدينة الغريبة» للعش لا تحمل ارتباك وتردّد العمل الأول لكاتب تمرس بالشعر وتعوّد على ايقاعاته. بل تكشف ومنذ القراءة الأولى أننا أمام كاتب متمكن من ناحية الكتابة الروائية كاتب يقدّر الفرق بين الشعر والسرد، ومطلع على اتجاهات الرواية في العالم، ويمضي برؤية ثاقبة لصياغة عمل روائي أصيل في غير تقليد لطرائق السرد التراثي ودونما تشبه بموضات وتقليعات الروائيين الموغلين في التجريب الذين يكتبون للآلهة كما ذكر أحد الكتّاب ساخرًا.

ومن أهم وجوه نجاح هذا العمل في تقديرنا أنه يتواصل مع مستويات مختلفة من القراءة والتقبل. فالقارئ العادي أو قارئ الدرجة الأولى، بعبارة الإيطالي امبرتوايكو، يجد في العمل ما يشبع رغبته في متابعة وقائع غريبة مصاغة بأسلوب سينمائي مشوق. أما قارئ الدرجة الثانية، المثقف والمطلع والناقد، فإنه يدرك أن التشويق وإغراء القارئ بمتابعة السرد، ألا عيب وفخاخ ينصبها الكاتب بعناية ليصوغ خطابه الروائي، الفكري والجمالي. ولقد نجح العش في ذلك مستلهما الدروس من كبار كتاب الواقعية الساخرة من الجاحظ والهمذاني إلى التركي عزيز نيسين، والسوري زكرياء ثامر، والفلسطيني اميل حبيبي، والتونسي على الدعاجي وغيرهم كثير.

كوميديا روائية

ومثل كوميدي بارع، أو بهلوان حكيم تمكن العش من صياغة خطاب ضاحك يفيض نقدا وسخرية من وجودنا الاجتماعي والحضاري دون الاعتماد على خطاب مباشر ممجوج، ولقد ترسل في صياغة خطابه الضاحك باستعارة تقنيات استقدمها من الارث العجائبي في التراث ومن الرواية الواقعية السحرية، ومن قدرة على إعادة صياغة الوقائع بإشاراته العينية بشكل كاريكاتوري يتيح امكانية التأمل فيه عبر قلب أوضاعه ومراتبه الاجتماعية، وهو ما يقوم به عن قصد مهرج ملتزم، كما يلمح إلى ذلك ميكائيل باختين في دراسته لتاريخ الكرنفال، وبرغسون في كتابه عن الضحك، وتأملات السيميولوجي أمبرتوايكو في روايته الشهيرة «اسم الوردة».

انطلق العشّ في هذه الكوميديا الروائية إذا جازت العبارة من افتراض واقعي متخيل، تمثل في حادثة غريبة وهي التصاق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«صالح العوادجي» بكرسي في مقهى تعود ارتيادها، وعجز أصدقائه وأهله وأعوان الأمن والأطباء عن تخليصه وقرارهم الأغرب من الحادثة ذاتها بأن يصنعوا له مرحاضا في نفس المكان الذي التصق به، بعد أن تبين أن دما بشريا انبثق من أرضية المقهى حين ضرب الكهربائي بفأسه على اسمنت الأرضية لاقتلاع الكرسي برمته، ولم تكن هذه الحادثة الغريبة هي بداية الاضطراب بحسب مصطلحات الشكلانيين الروس، إذا لم يسبق ذلك هدوء. بل حادثة غريبة ودالة على شدّة التأزم وقعت قبلها تمثلت في إقدام مجموعة من الفنانين والمفكرين على الانتحار بشكل جماعي أمام كاميرا إحدى القنوات التلفزيونية الدولية. هذا فضلا عن انتشار أخبار بوقوع حوادث غريبة في أكثر من مكان.

لم يعط السارد اهتماما كبيرا لحادثة الانتحار الجماعي لهذه النخبة برغم أنها تعتبر مادة ثرية ومغرية لكتّاب الرواية الباحثين عن الحوادث الأكثر صخبا وإثارة إيديولوجية، بل آثرَ أن يكون شاهدا على تفاصيل ما حدث لصالح العوادجي، الرجل البسيط، وقد امتدت هذه الشهادة على 87 صفحة من الرواية - وكأنها وهي فعلا كذلك - تعبير رمزي قوي وحاد في دلالاته وإيحاءاته عمّا بلغه الانسان من انحطاط وبؤس في حياته اليومية بسبب ما يقع عليه من تهميش واستيلاب وهدر لكرامته، فلم يكن التصاق «صالح العوادجي» بكرسيه الذي تحوّل إلى مرحاض سوى استعارة لما أصاب الانسان في المدينة من عطب داخلي قوي ولحواسه وعقله وملكات الإرادة فيه من عجز وإحباط، المشهد ببنية تصويره السينمائية ذكرنا بقصة للكاتب الكولومبي الشهير غابريال غارسيا ماركيز تحكي عن ملاك سماوي عجوز سقط في بيت قروي فقير وتحوّل بسبب عجزه عن الطيران إلى وضع كاريكاتوري يثير الضحك، ضحك الأطفال وأهالي القرية، وقد حدث لصالح العوادجي ذلك إذ صار موضوع سخرية من الناس بما في ذلك السارد المتابع والمعلق على الأحداث إذ يقول ص 43 : «مشاعر متصارعة تعتمل في أعماقي : الشفقة واللامبالاة التعاطف والسخرية، غير أن الإحساس الأكيد الذي طغى على كل ما سواه كان التوقع. توقع ما هو استثنائي .. وأمامي كان صالح يترشف قهوة طلبها منذ قليل وأنه لأمر آسر وعجيب. ان يتماهى الانسان، ويتأقلم مع واقعه الجديد بهذه السرعة، فمن يراه وهو يرفع الفنجان الى شفتيه بتأن مثلما كان يفعل كل يوم، لا يمكنه البتة أن يمرّ في خياله سيناريو احداث هذا اليوم (من محاولات تخليصه، وتحقيق الشرطة، وتدافع الناس لرؤيته) ولن يصدق ان هذا الذي يجلس كامبراطور على مرحاض، يتلذذ قهوته هو رجل محكوم عليه ومنذ بعض ساعات فقط بالحياة والموت على عين المكان ما حدث لصالح العوادجي يثير من الضحك قدر ما يثير من المرارة فتفكير صاحب المقهى الذي تضرّر من حادثة التصاقه بأرضية مقهاه في استغلاله بتقديم عروض عزف وغناء تعطي صورة قاتمة عن درجة الانحدار الذي بلغته هذه المدينة الملعُونة، ولم يكتف عبد الجبار العش بحكاية صالح العوادجي الذي لم يحتمل وضعه فمات بل أمعن في السخرية، حين حوّل الحادثة إلى ظاهرة عامة لم يسلم منها أحد خصوصا أولئك الخائفين على كراسيهم ومواقعهم حتى وان كانت مجرّد وظائف حكومية بسيطة.

انقلبت المدينة إلى سرك، سرك الحالة الانسانية التي انحدرت إلى ما دون المرتبة الحيوانية يقول السارد معلقا ص 53 : «كما هالني أن أرى الانسان، الإنسان ذلك القرد الأملط ، ذلك الطاغية المرابي، المتعجرف والنهاب، السافل الانتهازي، المبدع الخلاق المدهش، وقد استحال إلى خرقة، خرقة ملوثة بالبراز، ملقاة حذو مرحاض».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة حب تعيد للسذاجة بهاءها

ولعل تركيز السارد على حالة «صالح العوادجي» فيها الكثير من السخرية من نموذج عمومي لأغلب الناس، فصالح مثال للمواطن المدجن، الخائف دائما، المتكالب على جمع المال، الفنان الفاشل الذي تزوج سريعا. ولقد كانت الحادثة التي وقعت له سبب تفكير وتأمل في حياته البائسة. وقد قرّر أن يغير حياته وأن يكون حرّا. ولكن بعد فوات الأوان وقد أفضى بذلك إلى السارد المدعو نذير قائلا ص 64 :

«الآن أشعر بالندم، تبدو لي حياتي السابقة، تافهة، لا حياة فيها، كل شيء كان يجري وفق نظام صارم .. أشعر الآن برغبة عارمة للمغامرة، للركض للمغامرة بكل شيء حتى بحياتي، واكتشفت، وكأنني أقف لأول مرة أمام مرآة. إنني خجول من نفسي، خجول ياسي نذير، لأنني لا أتذكر أنني فرحت فرحًا كبيرًا في يوم من الأيام ولا غضبت غضبًا حقيقيا. ولا أذكر أنني قلت لا. ما عدا لزوجتي لم أتساءل عن معنى فني وماذا صنعت به أو ماذا صنع مني !!

ومقابل حياة صالح العوادجي وزوجته الشبيهة به تنهض حياة شتل ونويورة، وهما طالعان من القاع من الهامش الاجتماعي ذلك الفضاء المتوحش الذي بقي متحرّرا من ضوابط وإكراهات الحياة الاجتماعية المدجنة بالإدارة البيروقراطية والزواج الآحادي والأوامر والنواهي المطاعة بشكل أعمى.

قصة حياة وعلاقة شتل ونويورة من قصص الحب الجميلة فـي الرواية التونسية والعربية وقد صاغها العش بمهارة معبّرا من خلالها عن روعة الحب حين يقترن بالتمرّد والجنون بالصدق والبلاهة، لنقل في اختصار انها قصة تعيد للحبّ معنى مغيبا وهو السذاجة، والبراءة والطفولة والجنون اليومي والسعادة التي لو عرفها العقلاء والحكماء والأغنياء لحاربوهما وافتكوهَا منهما، كما قال المتصوفة عن سعادتهم .

رؤية متفائلة لبداية جديدة

في الأثناء، وهي العبارة التي طالما استخدمها السارد للانتقال من مشهد إلى آخر في ضرب من المونتاج السينمائي، أي في أثناء حكاية صالح العوادجي، وحكاية نويورة وشتل اللتين استقطبتا أكبر مساحة من الرواية، تتوالى غرائب المدينة ومنها حملة الإجراءات والقوانين التي وضعتها دولة الشريعة والإيمان التي أمسكت بالسلطة بعد عملية انقلابية. وهذا السيناريو الرّوائيّ الذي أجهض في تونس أواخر الثمانينات فعليا، يوفر للقارئ صورة عن المشهد الدموي القاتم الذي كنا سنعاني منه لو نجح الأصوليون في مخططهم الإرهابي الانقلابي. ولقد صوّر السارد ما حدث تخيلا بشكل يثير من الضحك والسخرية قدر ما يثير من مشاعر الخوف والرعب ولكنه أسس ذلك على رؤية ثاقبة فذلك هو مصير أي فرد أو شعب لم يتعلم ولم يتدرّب على الوقوف وقول «لا». بحرية يقول نويورة الذي اكتشف ملامح «نذير» الغريب عن أهل الكهف ص 207 «انحن وتنقل على رجليك مثلهم، سيكتشفون أنك غريب لو داومت على الوقوف. لقد عرفتك من ظهرك المستقيم، وعينيك المفعمتين بالبريق. ويعود ص 209 ليقول «انهم يخافون من الظهور المستقيمة والعيون التي لا تُطأطِئ والألسنة الباترة».

تنتهي هذه الكوميديا الروائية المضحكة حدّ الفاجعة برؤية تفاؤلية إذ تقرّر نويورة أن تنجب من شتل، ولدا أو بنتا، يكون منتصب القامة ويكشف الكاتب عن سرّ هوية شتل ونويورة فإذا هما أب وبنت فلكأننا أمام بداية الخليقة وبداية الحياة.

وقائع المدينة الغريبة، عمل كشف عن رؤية حديثة وطلائعية لوظيفة العمل الروائي فهي ببنيتها الكلاسيكية (من حيث توالي السرد وتعاقبه الزمني) ومتخيلها العجائبي القوي بإحالاته الواقعية الحادة ولغة تصويرها السينمائية، تفتح أفقا جديدا للرواية التونسية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«مرافئ الجليد» لمحمّد الجابلي :

كاتب يوقع قارئه في أجواء المغامرة ليقوده للتفكير في العولمة

خالف محمّد الجابلي عادة كتّاب الأدب الذين يتمرسون بكتابة القصة القصيرة وغيرها من ضروب السرد قبل التحوّل إلى الرواية، فبعد أربعة مؤلفات اتصل فيها البحث بقضايا الفكر والتراث وهي «الحنين البدائي»، و« العقل والذاكرة » و«نظام الرواية الذهنية» و«شهادة الغائب» أصدر روايته الأولى «مرافئ الجليد» عن دار آفاق للنشر والتوزيع وشارك بها في مسابقة الرواية التي تنظمها مؤسسة كومار للتأمين ليحصل بها على جائزة لجنة التحكيم وقيمتها ألف دينار.

قلنا إن الجابلي خالف العادة وكسر التوقع حين أصدر روايته الأولى بعد مجموعة من المؤلفات الفكرية ولكن القراءة الأولى للعمل تؤكد أن الجابلي لم ينقطع عن مشاغله الفكرية، بمختلف مصادرها وتطلعاتها، فالرواية عنده فضاء سردي وتخييليّ للتفكر والتأمل في قضايا الوجود الإنساني في مختلف جوانبه التي تمتد من السؤال عن الموت إلى التفكير في العولمة.

وكما هو الحال في أعمال عديد الكتّاب، بورخس، كونديرا وامبرتوايكو مثلا يتوسل الجابلي بألاعيب القص وفنون التشويق ليصوغ خطابه الروائي بمستوياته الفكرية والفلسفية. ولقد بدا لنا الجابلي أقرب إلى توجه امبرتوايكو في عودته إلى استثمار عناصر الرواية البوليسية. «فمرافئ الجليد» تنهض في بنيتها السردية العميقة على ما يشكل المادة الأكثر استخداما في روايات الألغاز والمغامرات بما يمكن قارئ الدرجة الأولى من الاستمتاع بمغامرة عالم انتروبولوجيا أمريكي يعشق الشرق منذ طفولته ويجد نفسه مستغلا من قبل وكالة أمريكية مشبوهة تتآمر على ذلك الشرق وتستعمل أبحاثه العلمية وتجاربه الشخصية في ذلك.

من بيروت الحرب الأهلية، إلى روما وفينيسيا ثم القاهرة، ينتقل مسترجون براون، أو لنقل ينقل بتخطيط من الوكالة بأسماء وهويات وأهداف مختلفة ويتابع معه القارئ الشغوف بالمغامرات، ما يدور حوله من صراعات العملاء والجواسيس ومن مفاجآت ومحاولات تغيير وجهته إلخ ...

هكذا يجد القارئ المدمن على مثل هذه النوعية من الروايات نفسه في فخ الكاتب ومثلما أوهم امبرتوايكو قرّاءه بأن «اسم الوردة» رواية بوليسية والحال أن البوليسي ليس سوى درجة أولى من درجاتها المتصاعدة يفعل محمّد الجابلي نفس الشيء وينجح في ذلك.

المعرفة مقترنة بالسلطة والاستعمال الإيديولوجي

ولا ينبغي أن يفهم من تعليقنا هذا أن الجابلي استعمل فن الرواية، كتعلة أسلوبية لممارسة التفكير أو أنه استدرج القارئ بمغامرات مسترجون براون ليقول خطابا أكثر عمقا ورفعة، بل العكس تماما فهو شديد الحرص على تحقيق الشروط والمقومات الفنية الضرورية للرواية من حيث بناء الشخصيات وصياغة «الوضع الدرامي»، وتركيب الأحداث ولكنه وباعتبار القضايا التي أرّقته وأراد الخوض فيها من صراع الثقافات والحضارات أو حوارها. ومن الاستعمال السياسي والمخابراتي للمعرفة، ومن قضايا العولمة والخصوصية والفراغ الروحي والثقافي الذي بات يهدد الإنسان، المعاصر وجد في حكاية الاستشراق القديمة والحديثة مطية مناسبة.

فمنذ القرن الثامن عشر وإلى حدّ اليوم ما يزال الشرق ينظر إلى المستشرق الأمريكي أو الأوروبي بعين الريبة والحذر برغم ما عرف عن الكثير منهم من موضوعية ونزاهة وحب صادق للثقافة العربية الإسلامية بلغت ببعضهم حدّ إعلان اسلامهم. وها أن جون براون عالم الانثربولوجيا الأمريكي وبرغم حرصه على نزاهة بحوثه ومهامه يجد نفسه عميلا لاحدى الوكالات

المشبوهة وغير قادر على الفكاك من ورطته بعد أن مضى أشواطا كبيرة في اللّعبة التي دخلها ببراءة وسذاجة في تصديق الآخرين.

لقد عرف الجابلي كيف يجعلنا نتعاطف مع ضعف وتردّد مستر براون وكيف نرى في محنته وفي النهاية التي وصل إليها دليلا آخر على أن المعرفة مقترنة دائما. كما أكد ذلك ميشال فوكو، ومحكومة بنفس آليات القوة والهيمنة والاستعمال الايديولوجي والسياسي.

تردّد وصراع بين السارد والبطل

قلنا إن للرواية بنية عميقة تردّنا إلى عوالم روايات الألغاز والمغامرات وعالم الجوسسة وبنية ظاهرة لا تكف عبر عديد الإشارات على تأكيد رسوخ حكاية جون براون في فن الرواية. فهي شخصية كما يؤكد ذلك فصل البداية على سبيل التمهيد، «إشكالية متمرّدة» رفضت أنْ تكون كما هي «بعبارة كامو» وقد حملت بذلك بذور الشخصية الروائية التي تتناقض جوهريا مع تلك الشخصية التي وصفها الكاتب بسخرية مرة في فصل البداية ومما يقوله عنها ص 7. «قد تسمع الكثير من مغامرات الحياة وكلها تجعلك تلتصق أكثر بألوان بيتك وعيني زوجتك وقرارات رئيسك».

وقد كان مستر براون صورة مناقضة لذلك كله. فهو عالم متخصص في الانثروبولوجيا ومثقف نذر نفسه للمعرفة، وغادر طمأنينة بلده ليلقي بنفسه في أكثر المناطق توترا في العالم، طيب يضحي من أجل الجميع، الكل ينبهر من طريقة حديثه واطلاعه على التراث الشرقي بل كادوا ينصبونه قديسا ويرون فيه مسيحا عاد إلى شرقه الدافئ بعد طول اغتراب في صقيع الغرب. وباعتبار حرص المشغلين الجواسيس على منع عملائهم من أن يقعوا في الحب. فقد نقل جون براون من بغداد حيث أحب عزة، ونقل من بيروت إلى روما حين تعلّق بكريستين. واختارت له الوكالة فتاة لتؤنسه في مقر إقامته بفينيسيا ولتحميه من عملاء العصابات الأخرى.

يقول مستر هاردي الرجل الأول في الوكالة الذي تكفل بتجنيد جون براون «يمكنك أن تفعل كل شيء هناك لكن لا يمكنك أن تحب» ص 46.

كان براون الشخصية الرئيسية في الرواية متردّدا يحمل تناقضه من الداخل وقد قدّمه الكاتب مستخدما أسلوبين، أو ضميرين في السرد، ضمير يطابق ويلتقي مع الأنا الأعلى، المراقب لسلوكه والمعاتب له. والذي لا يكف عن فضح ضعف «جون براون» وتواطئه غير المعلن مع مشغليه في الوكالة وسذاجته في قبول تغيير اسمه وهويته لأهداف بدت له انسانية، أو انسانوية ولطالما ارتكبت جرائم ضد الانسانية باسم هذا التوجه.

وضمير يطابق الأنا، أنا جون براون الذي لا يكف عن إدانة الحضارة والعالم المعاصر وتحكم الولايات المتحدة الأمريكية في مستقبل الانسانية ليبرّر بذلك تورطه وانتهازيته، ولقد صاغ ذلك على نحو نافذ ص 69 حين يقول «الفرق كبير بين أن تسلب إنسانا ما نقوده في لعبة مقامرة، كان قد انساق إليها وبين أن تسرقه تلك النقود. ففي الحالة الأولى سيكون على شيء من الاقتناع لكن في الحالة الثانية سيدينك وينتصر لنفسه ويتحوّل إلى الحقد المدعوم بإدانة أخلاقية لفعل السرقة ... نريد أن يشاركنا العالم اللّعبة عن طواعية ونكون نحن الأقوياء فيها وأنت تعلم أن المقامر مهما خسر سيشده أمل الفوز وكلما توغل في الخسارة ازداد عنادًا وتعنتا وقل انتباهه لقانون اللّعبة».

مرثية لانحدار الانسان

وبين ضمير السارد الأنا الأعلى، وضمير المتحدث الأنا، يسقط جون براون صريع كل تناقضاته يقول مُردِّدًا ذلك، ص 74. «عندما أصبحت وحيدا وددت أن تصرخ أو أن تلطم رأسك بالجدار وأيقنت أن فكرة النقاء هي فكرة مستحيلة وأن الشرّ ينقدح فيولد شرورا إن رحلتك كعالم كما تزعم لنفسك وللآخرين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باتت نكتة سمجة لا تقنع حتى الأطفال وأن آلاف الدولارات التي أنفقتها دون حساب هي تذكرة إلى هاوية لا قرار لها ... وأحسست أنك متواطئ مع وضعك بل أسهمت في صنعه».

ويمضي مستشهدا بكل الدلائل التي تؤكد تورطه، ويتداعى في الحديث عن طفولته المحرومة وانتمائه للطبقة الوسطى وغير ذلك ليبرر ما حصل له، ويمضي إلى تأملات في الصدق والزيف، والحب والبطولة والعولمة وسقوط الحضارة وموت الانسان، وحقيقة الشرق ومن أمثلة ذلك قوله .. «ألا ترى أن الشرق في تاريخه لم يخضع لغير الأنبياء والشعراء والكهنة والمجانين» ص 47.

وقوله ص 53 «عندما تنظر في التاريخ يصيبك هلع لأنك تلقى الفضيلة دائما ضعيفة متذللة تتمسكن في ثوب الرعاة والمتسوّلين والأنبياء في حين تبدو الرذيلة أشد رسوخا متجدّدة في عنفوانها أبدا تجلّلها التيجان والأوسمة والابتسامات الواثقة ؟ منذ الأزل والألسنة تلهج فتلعن الشيطان وتذكر الإله لكن ما ينتج أن الشيطان تضخّمه اللّعنة في حين أن اللّه يميته الذكر «أو قول مستر هاردي عن السفر ص 66، السفر يبهج العقول الفارغة فهو يصلح للأطفال والنساء. أما أنا فإني أجلب العالم هنا في مكتبي».

ولا تفوتنا الإشارة إلى أسلوب الجابلي في بنائه لفصول الرواية حيث ينتهي كل فصل بمقطع شعري لإليوت أوروبسون أو ايتمان أو ازراباوند، ليكون الشعر مرثية لما وصفه النثر من إنحدار للعالم والإنسان.

رواية «مرافئ الجليد» مرثية للانسان والعالم مرثية تذكـــرنا بالأرض الخراب لأليوت، ولقد صاغها الجابلي بأسلوب روائي مختلف عن السائد من الروايات التونسية، أسلوب يتجه إلى أفق أرحب في طرح القضايا التي باتت معولمة في كل البلدان.

«في انتظار الحياة» لكمال الزغباني : لعبة التخوم والمسارات المتشابهة

ينبغي أن لا نقرأ سوى الكتب التي تخزنا وتعضّنا. إذ كان الكاتب الذي نقرؤه لا يوقظنا بقبضة على الجمجمة فما جدوى قراءته ؟ ينبغي أن يكون الكتاب فَأْسًا تشق البحر المتجمد فينا. بهذه الفقرة للكاتب الألماني الكبير فرانز كافكا قدّم كمال الزغباني لروايته الأولى «في انتظار الحياة» التي فازت بجائزة النادي الثقافي الطاهر الحداد.

أشكلة المعنى الانساني

وتأتي هذه الرواية الأولى للزغباني بعد صدور مجموعته القصصية «الآخر» سنة 1999 وقد لفتت هذه المجموعة انتباه المشتغلين بفن القصة في تونس، لما توفرت عليه من بحث أصيل عن لغة قصصية متميزة ومهارة خاصة في استكناه المحمول النفسي والوجودي لما يبدو لنا سطحيا وعابرا في حياتنا اليومية وبرغم تكوين الزغباني الفلسفي، وهو من مدرسيها بكلية الآداب بصفاقس إلا أنه لم يجعل من الكتابة القصصية مجرّد تعلة لعرض أفكار وطروحات فلسفية فهو في قصصه كما في هذه الرواية شديد الحرص على تحقيق الشروط الفنية والجمالية للجنسِ الأدبي الذي يكتب ضمنه سواء كان قصة أو رواية.

كما أنه وهذا واضح في روايته «في انتظار الحياة» لا يميل إلى إسقاط أفكار ومعان فلسفية على شخصياته ولا يكلفها ما لا تستطيع قوله كما يفعل بعض الكتّاب المتفلسفين أو الذين يريدون كتابة أدب فلسفي بل يتركها على سجيتها ويدفع بها إلى وضعيات درامية شديدة التركيب مانحا إياها أبعادا اشكالية، لا بالمعنى الفلسفي الميتافيزيقي بل بالمعنى الانساني الذي يتدفق حرارة وتوهّجا بسبب ما يتعرّض له هذا المعنى من تشوّه وتفسخ وتحوّلات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شهادة أخرى

رواية «في انتظار الحياة» تأخذنا بأحداثها وشخصياتها إلى فترة الثمانينات وبداية التسعينات لتقدّم لنا شهادة أخرى تنضاف إلى عديد الشهادات التي قدّمت سواء في السينما أو المسرح أو الرواية عن هذه الفترة الحرجة من تاريخ تونس الاجتماعي والسياسي والثقافي. وتقديرنا أن شهادة الزغباني متحرّرة من خلفيات المحاسبة والمحاكمة وبعيدة كل البعد عن الاستعمالات السياسية والإيديولوجية لرصيد هذه المرحلة ولقد أمكن للزغباني ذلك من خلال التحصن بفن الرواية – وبجوهر هذا الفن، الذي يجعلنا نتعاطف ونتفهم سياق كل شخصية ونقدّر تبريراتها ورؤاها الخاصة ضمن خطاب روائي ينهض على فكرة أن الحقيقة حقائق، وأن الخطأ وجهة نظر وأن الانسان ليس نتيجة بل مسار.

في هذه الرواية تتقاطع سير شخصيات، بعضها يبحث فقط عن الإصغاء عمن يستمع إليه مثل عائشة، وبعضها الآخر يبحث عن الحب مثل فادية عيسى الشرقي الباحث عن منطقة توازن بين وجوهه وحيواته المتعدّدة، واسماعيل الشرقي المتردّد بين خيبة أحلامه وأفكاره ومسالك الجنون التي تكاد تتلف عقله وروحه، ولقد لعب السارد في بنائه لشخصياته على مبدأي التطابق والاختلاف. ولطالما أشار وألح على تشابه نهاياتهم برغم اختلاف البدايات والمباحث.

فلم تكن عائشة الشهوانية، المتدينة، الضحية والبطلة، الباحثة عن الاصغاء سوى صورة من اختها فادية، الرسامة، الشبيهة برومنطيقية بطل رواية كونديرا «الحياة في مكان آخر» التي لا تبحث عن حبيب فعلي بقدر ما تبحث عن صورة متخيلة تشبع أحلامها وتهويماتها، ولم يكن عيسى الشرقي العدمي، الساخر المتعدّد الوجوه، سوى صورة أخرى من اسماعيل الشرقي الثائر (وكلاهما يحمل نفس اللّقب) الذي تحطمت أحلامه على جدران مستشفى الرازي، وأخيرا لم تكن أحلام أخ عائشة المتدين سوى صورة من الأزمة الاجتماعية الحادة لتلك الفترة التي تجعل من «التخونج» والعهر والعدمية، وبيع الشرف والانتهازية الجشعة سوى أشكال وصور مختلفة لحالة واحدة من الاحتجاج المنحرف.

كل هذه الشخصيات وهي صور من بعضها بانتظار الإصغاء والحب والتعرّف على حقيقة ما يشكل توازنها أنها بانتظار الحياة، كما يعلن عنوان الرواية بقوة. ونجد في الرواية عديد المقاطع التي تشي بتداخل مساراتها وتشابهها، كما في ص 40، حين يقول الكاتب على لسان فادية «أرقتها تلك العلاقة الثلاثية وما عرفته من تقلبات لا يكاد العقل يصدّقها إذا ما تجرأ على التسليم بواقعيتها لكن ما أرقها أكثر من ذلك هو ما وجدته من مقاطع تتناول بالوصف أو بالتحليل الساخر بعض الجوانب التي كانت تجهلها عن حياة عائشة وعن بعض غرامياتها وخصوصا عن علاقة أقامتها مع شخص بدا لها أحيانا أنه عيسى نفسه في أحد وُجُوهِهِ الخفية وأحيانا أخرى أنه كائن خيالي محض ابتكره ليواصل به حكاية اختها انطلاقا من بعض العناصر التي استقاها من حديثها المطول معه بمقهى البحيرة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعب على التّخوم

بمهارة غير متوقعة من رواية أولى، تمكن الزغباني من تشكيل عالم روائي، متماسك البناء، متعدّد التقنيات والأساليب مليئ بالتداعيات والتأملات في غير اسقاط ولا تبجح مستعينا بتقنية ما فتئ يطوّرها منذ مجموعته الأولى «الآخر» وهي تقنية اللّعب على التخوم والتمايزات الدقيقة بين الشخص وقرينه، سواء كان هذا القرين موجودا بالفعل أو متخيلا شبيها له في الممارسة، أو في الخلفية التي أدت إلى تلك الممارسة من ذلك مثلا ما قاله عيسى الشرقي عن فادية مقارنا إياها بأختها «عائشة » هي فادية المبدعة والحساسة، ليست في النهاية سوى صورة من أختها التي ليست بدورها سوى صورة من المطلق الأنثوي الذي يعيشه كل رجل من خلال امرأة معينة، ص 143، وهو نفس المعنى الذي يتردّد في المقارنة بين عيسى الشرقي واسماعيل الشرقي وجها التمرّد المتماثل بين أقصى الثورية وأقصى العدمية.

المدينــــة
(ياسميـــن الحمامــــات)
مسابقـــة للكتابـــة الروائيـــة

ستكون "المدينة" "ياسمين الحمامات" هذا الفضاء الثقافي الفني السياحي الفريد من نوعه والواقع في الحمامات الجنوبية على بعد 60 كيلومترا إلى الجنوب من العاصمة تونس جاهزة في بدايات العام المقبل بكل إبداعاتها المستمدة من فن العمارة العربية الإسلامية والحضارة الشرقية.

واستعدادا لهذا الحدث الهام في الحياة الثقافية للبلاد وللمنطقة المتوسطية ستقوم شركة "السلام" من مجموعة "بولينا" بتنظيم مسابقة للرواية مفتوحة في وجه التونسيين والعرب والمتوسطيين والأفارقة لإبراز هذا الإنجاز.

وينبغي أن تخضع الأعمال الأدبية المرشحة للمواصفات الفنية لكتابة الرواية من حيث وجود قصة فيها علاقات إنسانية ممّا يعتمل في حياة الانسان من حب وكرم وقيم نبيلة وكذلك ما يتفاعل من قصّة غرامية بين شاب وفتاة ومغامرات طريفة من أشخاص الرواية، في إطار من إحياء "المدينة" افتراضيا بإبراز جذورها المستمدة من تاريخ البلاد التونسية والتراث العربي الإسلامي.

وستخصص جوائز مالية رفيعة المستوى لثلاثة من الأعمال الروائية المتميزة.

للمشاركة في هذه المسابقة الدولية والحصول على شروطها يرجى الإتصال :

تليفونيا بالرقم : 545 454 71 216 00 / 422 451 71 216 00

النقــال : 709 328 98 216 00

بالفاكس رقم : 189 452 71 216 00 / 534 452 71 216 00

بالعنوان الإلكتروني : info@medina.com.tn

أو على العنوان التالي : شركة السلام الطريق الرئيسية رقم 1 كلم 12 ـ 2034 الزهراء تونس

الجمهوريـــــة التونسيـــــة
وزارة العدل
المحكمـــة العقاريـــة بالقصريـــن

بـــــــلاغ

(التسجيل الإجباري)

عملا بأحكام الفصل 6 من المرسوم عدد 3 لسنة 1964 المؤرخ في 1964/2/20 المتعلق بالتسجيل الإجباري.

ليكن في علم العموم أن القائمة العامة للعقارات التابعة للمنطقة حرف (S) مجموعة الروافي من عمادة أفران ـ معتمدية فوسانة ـ ولاية القصرين. والواقع مسحها تنفيذا لأحكام المرسوم المشار إليه آنفا وضعت بكل من مركز ناحية فوسانة ومعتمديتها.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات العامة للعقارات للقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة أو المعتمدية في أجل لا يتجاوز الشهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية.

والســــــلام

عن وكيل الرئيس بالفرع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمهوريـــــة التونسيـــــة
وزارة العدل
المحكمـــة العقاريـــة بالقصريـــن

بـــــــلاغ

(التسجيل الإجباري)

عملا بأحكام الفصل 6 من المرسوم عدد 3 لسنة 1964 المؤرخ في 1964/2/20 المتعلق بالتسجيل الإجباري.

ليكن في علم العموم أن القائمة العامة للعقارات التابعة للمنطقة حرف (T) مجموعة الروافي من عمادة أفران ـ معتمدية فوسانة ـ ولاية القصرين. والواقع مسحها تنفيذا لأحكام المرسوم المشار إليه آنفا وضعت بكل من مركز ناحية فوسانة ومعتمديتها.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات العامة للعقارات للقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة أو المعتمدية في أجل لا يتجاوز الشهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية.

والســــــلام

عن وكيل الرئيس بالفرع

الجمهوريــــة التونسيــــة
وزارة العدل
المحكمــة العقاريــة بالقصريــن

بـــــلاغ
(التسجيل الإجباري)

عملا بأحكام الفصل 6 من المرسوم عدد 64/3 لسنة 1964 المؤرخ في 1964/2/20 المتعلق بالتسجيل الإجباري.

ليكن في علم العموم أن القائمة العامة للعقارات التابعة للمنطقة حرف (A) مجموعة ملك الدولة الغابي من عمادة أفران ـ معتمدية فوسانة ـ ولاية القصرين. والواقع مسحها تنفيذا لأحكام المرسوم المشار إليه آنفا وضعت بكل من مركز ناحية فوسانة ومعتمديتّها.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمة العامة للقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة أو المعتمدية في أجل لا يتجاوز الشهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية.

والســـــلام

عن وكيل الرئيس بالفرع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمهوريــــة التونسيــــة
وزارة العدل
المحكمــة العقاريــة بالقصريــن

بـــــلاغ
(التسجيل الإجباري)

عملا بأحكام الفصل 6 من المرسوم عدد 3 لسنة 1964 المؤرخ في 1964/2/20 المتعلق بالتسجيل الإجباري.

ليكن في علم العموم أن القائمة العامة للعقارات التابعة للمنطقة حرف (B) مجموعة زرقي ـ من عمادة البريكة ـ معتمدية فوسانة ـ ولاية القصرين الواقع مسحها تنفيذا لأحكام المرسوم المشار إليه آنفا وضعت بكل من مركز ناحية فوسانة ومعتمديتّها.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمة العامة للقيام إذا اقتضى الحال باعتراض لدى المحكمة أو المعتمدية في أجل لا يتجاوز الشهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية.

والســـــلام

عن وكيل الرئيس بالفرع

الجمهوريـــة التونسيـــة
وزارة العدل
المحكمـــة العقاريـــة
المسح العقـــاري

بـــــلاغ

عملا بالفصل 6 من المرسوم 64/3 المؤرخ في 1964/02/20 ليكن في علم العموم أن القائمات العامة للعقارات التابعة للمنطقة التالية : الهشـام "C". والواقع مسحها تنفيذا لاحكام المرسوم المشار اليه اعلاه وضعت بمركز معتمدية مدنين ولاية مدنين.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام اذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية.

والســـــلام

رئيس فرع المحكمة العقارية

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الجمهوريـــة التونسيـــة
وزارة العدل
المحكمـــة العقاريـــة بالقصريـــن

بـــــلاغ

(التسجيل الإجباري)

عملا بأحكام الفصل 6 من المرسوم عدد 64/3 لسنة 1964 المؤرخ في 1964/2/20 المتعلق بالتسجيل الإجباري. ليكن في علم العموم أن القائمة العامة للعقارات التابعة للمنطقة حرف (R) مجموعة ملك الدولة الغابي من عمادة أفران - معتمدية فوسانة - ولاية القصرين الواقع مسحها تنفيذا لأحكام المرسوم المشار إليه آنفا وضعت بكل من مركز ناحية فوسانة ومعتمديتّها.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمة العامة للقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة أو المعتمدية في أجل لا يتجاوز الشهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية.

والســـــلام

عن وكيل الرئيس بالفرع

الجمهوريــــة التونسيــــة
وزارة العدل
المحكمـــة العقاريــــة بالقصريـــن

بــــــلاغ
(التسجيل الإجباري)

عملا بأحكام الفصل 6 من المرسوم عدد 3 لسنة 1964 المؤرخ في 1964/2/20 المتعلق بالتسجيل الإجباري.

ليكن في علم العموم أن القائمة العامة للعقارات التابعة للمنطقة حرف (B) مجموعة الروافي من عمادة أفران ـ معتمدية فوسانة ـ ولاية القصرين . والواقع مسحها تنفيذا لأحكام المرسوم المشار إليه آنفا وضعت بكل من مركز ناحية فوسانة ومعتمديتّها .

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات العامة للعقارات للقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة أو المعتمدية في أجل لا يتجاوز الشهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية.

والســــــلام

عن وكيل الرئيس بالفرع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمهوريــــة التونسيــــة
وزارة العدل
المحكمـــة العقاريــــة بالقصريـــن

بــــــلاغ
(التسجيل الإجباري)

عملا بأحكام الفصل 6 من المرسوم عدد 3 لسنة 1964 المؤرخ في 1964/2/20 المتعلق بالتسجيل الإجباري.

ليكن في علم العموم أن القائمة العامة للعقارات التابعة للمنطقة حرف (Q) مجموعة الروافي من عمادة أفران ـ معتمدية فوسانة ـ ولاية القصرين . والواقع مسحها تنفيذا لأحكام المرسوم المشار إليه آنفا وضعت بكل من مركز ناحية فوسانة ومعتمديتّها .

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات العامة للعقارات للقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة أو المعتمدية في أجل لا يتجاوز الشهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية.

والســــــلام

عن وكيل الرئيس بالفرع

مجلة المسار يصدرها اتحاد الكتاب التونسيين، أسسها محمد العروسي المطوي

الحساب البنكي : 10 000 000 . 081765 . 7 78861

الشركة التونسية للبنك - 1 شارع الحبيب ثامر 1001 تونس

- سعر المجلة : ديناران أو ما يعادلهما للأفراد

3 دنانير للمؤسسات

- الاشتراك السنوي : 15 دينارا (مع إضافة معلوم البريد)

- الاشتراكات التشجيعية مفتوحة

- في البلاد العربية 20 دولارا، في البلاد الأخرى 30 دولارا...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنجاز والطبع : مطبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com